آیین برنامه سازی دربارهٔ

«تاریخ مقدس و رسانه»

تقی ربانی



بسم الله الرحمن الرحیم

آیین برنامه سازی درباره تاریخ مقدس و رسانه

نویسنده:

تقی ربانی

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

آیین برنامه سازی درباره تاریخ مقدس و رسانه

مشخصات کتاب

سرشناسه : ربانی، تقی، ۱۳۶۰-

عنوان و نام پدیدآور : آیین برنامه سازی درباره تاریخ مقدس و رسانه/ تقی ربانی.

مشخصات نشر : قم: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران،مرکز پژوهشهای اسلامی، ۱۳۸۹.

مشخصات ظاهری : ۱۷۵ ص.

شابک : ۹۷۸-۹۶۴-۵۱۴-۱۱۹-۴

وضعیت فهرست نویسی : فیپا

یادداشت : کتابنامه: ص. ۱۷۵.

موضوع : دین در سینما

موضوع : سینما -- جنبه های مذهبی -- اسلام

موضوع : فیلم های مذهبی -- تاریخ و نقد

موضوع : فیلم های تاریخی -- تاریخ و نقد

موضوع : فیلم نامه ها -- تاریخ و نقد

شناسه افزوده : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی

رده بندی کنگره : PN۱۹۹۵/۹ /د۹ ر۲ ۱۳۸۹

رده بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۶۸۲

شماره کتابشناسی ملی : ۲۰۳۸۴۹۷

ص: ۱

اشاره

فهرست مطالب

دیباچه

هنر به عنوان یکی از ابزارهای مؤثر انتقال انـدیشه، در رویارویی با فرهنگ، دین و مکتب، هویت سـیال خویش را در محـدوده آیین ها و باورها از دست می دهد و ماهیتی ثابت به خود می گیرد و وسیله ای برای ایجاد جذبه، شور و بیان آموزه های دینی می شود. تصویر به عنوان جذاب ترین و اثرگذارترین عنصر موجودی است که در دنیای هنر، رسانه ای به نام سینما و تلویزیون را در اختیار بشر قرار داده است که مخاطبانش با وجود پیشینه چندین هزار ساله آن، به مراتب بیشتر از انواع دیگر هنرهاست.

سینما و تلویزیون در ایجاد تعامل میان هنر و باورهای ذهنی بشـر توفیق چنـدانی نداشـته انـد؛ هرچنـد در عصـر حاضـر از آن به «معجزه قرن» تعبیر می شود. این ناکامی ازآن روست که بر سـینمای قصه گو که از ابزارهای اثرگذار در تبلیغ باورها و آیین ها به شمار می رود، جریان انسان گرایی حاکم است و ویژگی برجسته آن، نبود محتوا و مضمون های معنوی و انسانی است.

دست مـایه آثار دراماتیک در این عرصه، مواد خامی متشـکل از قصه های تخیلی و سـرگرمی زا و مطابق با حس لـذت جویی مخاطبان است. ازاین رو، مضـمون پژهی و محتواسازی به منظور اعتلای باورهای دینی و نشانه شناسـی و کشف مؤلفه های آن برای رسیدن به جنبه های انسانی رسانه، امری ضروری است.

ص: ۷

کتاب حاضر درباره تغییر و تحریف تاریخ در سریال های تاریخی _ مذهبی نگاشته شده است؛ موضوعی که در سال های اخیر، ذهن برخی برنامه سازان را به خود مشغول کرده است. پژوهش حاضر می کوشد نگاه دین را در این زمینه تبیین کند. در این پژوهش کوشیده ایم آموزه های دینی را در کنار مؤلفه های هنری قرار دهیم و راه کارهای عملی را پیشنهاد کنیم.

در پایان، زحمات پژوهشگر ارجمند، آقای تقی ربانی و آقای دکتر فهیمی فر و حجت الاسلام و المسلمین آقای یوسف زاده که ارزیابی این پژوهش را برعهده داشته اند، سپاس گزاریم.

امید است پژوهش حاضر فراراه برنامه ریزان و برنامه سازان محترم قرار گیرد و با ژرف اندیشی در این عرصه، بر غنای محتوایی برنامه های رسانه ملی با رویکرد تاریخی _ مذهبی افزوده شود.

اداره کل خدمات رسانه ای

مدیریت پژوهش برنامه ای و نگارش فیلم نامه

ص: ۸

پیش گفتار

بی شک، سخن گفتن از دین و دین داری و به تبع آن، استخراج و ترویج آموزه های دینی چه در رده معناشناسی و ماهیت شناسی این آموزه ها و چه در لایه وجود شناسی آن، در دنیایی که چندی است به طور رسمی، غروب دین باوری را اعلام کرده است، وظیفه ای بس خطیر و در عین حال، ظریف و چند لایه به شمار می رود. پژوهشگری که در این جایگاه می نشیند و از این مسند اعلام موضع می کند، باید چنان محکم و ژرف سخن بگوید که بشر سرکش امروزی که هنوز به صدارت عقل ایمان دارد و گوش خود را برای شنیدن احکام و مدرکات آن تیز کرده است، در برخورد با نظریه و فنّ یا هنر برآمده از دین، خضوع عقلی بیابد و نه صرفاً تعبد ایمانی؛ چون بی شک، بسیاری به ایمان نرسیده، در مقام بهره برداری از داشته های شما هستند. هنر پژوهشگر دین باور این است که بتواند حتی اینان را نیز مسحور یافته های محکم و موجه دین مدارانه خویش سازد.

با نظر داشت آنچه بدان اشاره شد، به نظر می رسد پژوهشگر در هر گونه پژوهش دینی و برای یافتن هر نوع نسبت و معادله ممکن و محقَّق میان دین و علوم و فنون و هنر بشری باید بر اساس اخلاق پژوهش و باور، در آغاز، مبانی فراپارادایمی را تذکر دهد و آن گاه به درستی اعلام کند در چه پارادایمی عمل می کند و اصول و عناصر کلان آن چیست. در همین گام،

مبانی معرفتی، انسان شناسی، سنخ شناسی پدیده های اجتماعی، علم شناسی (و طبعاً فن شناسی و هنرشناسی و به طور خاص، زیبایی شناسی) خاص آن پارادایم و مهم تر از همه، روش شناسی مختص آن پارادایم آشکار می شود. توجه به همین فرآیند، امکان گفتمان علمی میان ـ پارادایمی را فراهم می آورد.

باری، یکی از بنیادی ترین دغدغه هایی که یک جامعه دینی به طور خاص و تمام بشر به طور عام با آن درگیر بوده و هست، موضوع چیستی و چگونگی معادله های ممکن و محقّق میان گونه های مختلف هنر و دین است. این امر چندین پرسمان علمی را فراروی اندیشمندان دینی و هنرمندان متعهد به آموزه های دین در عرصه نظریه و عمل می نهد. یکی از این پرسمان ها، سازگاری یا ناسازگاری میان دین و هنر را در یک لایه و امکان هنر دینی و مقدس را در لایه ژرف تر می کاود.

امروزه مهم ترین، ملموس ترین و رایج ترین هنر مقبول میان آدمیان در هر رده و جایگاه علمی، اجتماعی و فرهنگی، هنر هفتم یا فیلم است که سینما و تلویزیون، دو ابزار بنیادین تجلی بخش این هنر به شمار می روند. بی شک، اگر بگوییم رسانه تلویزیون حتی از سینما نیز در عرصه ترویج و تجلی بخشی هنر فیلم، برتر است، اغراق نکرده ایم؛ زیرا در اختیار بودن آسان و فراگیر این رسانه در منازل تک تک ما، برخلاف هر ابزار دیگری، زمینه نفوذ و رسوخ آن را در جوامع بشری فراهم می کند. امروزه هر فردی بیش از آنکه با فرد یا چیز دیگری ارتباط برقرار کند، با این رسانه پرنفوذ و عجیب، مرتبط و شاید دوست باشد. این امکان وجود دارد در آینده ای نزدیک، کامپیوتر و به طور خاص، اینترنت به رقیب جدّی برای تلویزیون تبدیل شوند، ولی دست کم تاکنون چنین امری محقق نشده است.

بـا توجه به اهمیت دین و یـافتن ربـط و نسـبت میـان آموزه های دینی و هنر و به طور خاص، هنر هفتم و نقش بی بـدیل رسانه تلویزیون در ترویج هنر هفتم (اعم از فیلم ها و سـریال ها و...) بررسـی جنبه ها و سطوح گوناگون این موضوع به طور جدّی از رسالت های هنرمندان و اندیشـمندان دینی است. یکی از این لایه های مهم، بحث از فیلم ها و سریال های تاریخی ـ مذهبی و مسئله تحریف است. این موضوع که به خودی خود می توانـد چنـدین پرسـمان جـدّی را پیش روی ما قرار دهد، هم برای هنر اهمیـت دارد و هـم برای حیـات دین و ترویـج شایسـته آن بنیـادی است؛ چـون انـدک بی تـوجهی ممکن است بـاب بـدعت و تشـریعات نامبـارک در دین را از طریق این هنر بـاز کنـد و به جای تبلیغ صـحیح دین داری، امور کژ و ناراستی به مثابه دین به جـامعه عرضه شود و بـا توجه به میزان اثر پـذیری عمومی آدمیـان از این رسـانه، آثـار بسـیار مخّرب و جبران ناپـذیری بر جای بگذارد. از همین رو، چیستی مسـئله تحریف و گونه های نفوذ و جریان آن در هنر، به ویژه مسـئله تخیل به مثابه عنصـر بنیادین هر گونه هنری و چگونگی فرآینـد کشف و اسـتخراج مطلوب آموزه هـای دینی به ویژه آموزه هـای تاریخی آن، به مثابه مواد خام و اصـلی فیلم نامه و پرسـش هایی از این دست، یکی از همین پرسمان ها را برمی سازد که جای ژرف کاوی بسیاری دارد و از نظر رتبه پژوهشی نیز از تقدّم و اولویت انکارناپذیری برخوردار است.

آنچه پیش رو دارید، حاصل مطالعات پژوهشـگر جوانی است که کوشـیده است به این پرسـمان بپردازد و پاسخ هایی در خور برای پرسـش های مطرح شده در آن بیابد. از همین رو، تا آنجا که توانسـته، به شـفاف سازی اصل مسـئله و تبیین پرسـش ها و معماهای گوناگون مطرح در این پرسـمان همّت گماشـته است. همین کار، خود، زمینه یافتن آسان تر پاسخ به شـمار می رود. در کنار

این مهم، پژوهشگر ارجمند تلاش کرده است تمام گفته های خود را مستظهر به نمونه هایی عینی سازد تا از کلی گویی و نظریه پردازی انتزاعی برکنار باشد و سرانجام، آنچه بیش از همه در کار نویسنده این اثر، برجسته می نماید و جای ستایش و سپاس دارد، راه کارها و به تعبیر دقیق تر، توصیه هایی است که وی پس از مدت ها تأمل و تحقیق بدان رسیده و صادقانه، تمام آنها را در اختیار دیگر پژوهشگران قرار داده است. به گمان بنده، این توصیه ها هشدارهایی جدّی برای عرصه دین پژوهی هنری به شمار می آید تا از این لجام گسیختگی رها شود و بتواند برپایه فرآیندی روشمند و منضبط، در پی استخراج دیدگاه های کلان دینی در باب هنر و اکتشاف محتوای هنری از دل منابع و متون دین برآید. بی شک، این هشدار هم برای هنرمندان متعهدی که دغدغه سینما و هنر دینی دارند، سودمند است و هم عالمان دین پژوه را نسبت به آموزه های هنری و فرآیند استخراج و اکتشاف آن تذکار می دهد.

در فرجام، از آنجا که در مراحل انجام این پژوهش، به نوعی درگیر بوده ام و نظارت داشته و شاهد کوشش فراوان پژوهشگر محترم آن بوده ام، جا دارد از دوست دانشورم، جناب آقای ربانی که این تحقیق ارجمند را فراهم آورده است، سپاس گزاری کنم. امیدوارم این نوشته بتواند به عنوان گامی نخستین در این عرصه، دست مایه ای را فراهم آورد که اندیشمندان فرهیخته هنری و دینی و از جمله، خود نویسنده کتاب، با دقت بسیار آن را پی گیری کنند و به فرجام مطلوبی برسانند.

با احترام

دکتر مهدی علی پور

۲۷ آذر ۱۳۸۸

ص: ۱۲

مقدمه نویسنده

برون از شرع، هر راهی که خواهی رفت، گمراهی

خلاف دین، هر آن علمی که خواهی خواند، شیطانی

دیوان عراقی

متون مقدس همواره دارای معانی گوناگونی هستند؛ از معنای لفظی گرفته تا معانی تمثیلی (۱)و معانی باطنی.(۲) گاهی راهی برای رسیدن به معنای باطنی برای خواننده و فیلم نامه نویس وجود ندارد و گاهی فیلم نامه نویسان تنها در معانی تمثیلی یا لفظی، اسیر و گرفتار می شوند و گاهی احساس می کنیم به عمد، به سوی معانی باطنی گام برنمی دارند.

تاریخ دینی نیز همین گونه است؛ پیامبران و قدیسان همواره زندگانی چندپهلو و متفاوتی داشته اند و شاید بتوان آنها را جمع اضداد دانست. در خلال این مفاهیم که در هر برهه از تاریخ از آن بزرگواران بر جای مانده، بخشی از آن به دست ما رسیده است. پس در این زمینه نمی توانیم هر آنچه را ذهن خلاق ما از آن می فهمد یا هر آنچه لابه لای صفحات خاک خورده تاریخ یافت می شود، به آنان نسبت دهیم، حتی اگر آن مفاهیم از نظر ما و گروه و جمعی تاریخ شناس مذهبی، صحیح و صواب باشد. ما تنها مجازیم معانی معتبر را از تاریخ بگیریم و آرام آرام به سمت فیلم سازی گام برداریم.

ص: ۱۳

۱- Allegorical

۲- Anagogical

برخی معتقدنـد فیلم سـازی و روایت تاریـخ به مثابه تأویل است، به گونه ای که گفته انـد تأویل، غایتِ روایت گری در تاریخ است. اینکه آیـا می توان تأویل را نوعی غایت برای هر متنی در نظر گرفت یا تأویل یک روایت تاریخی، از تفسـیر آن، اخص است یـا برعکس، بحثی است در علم تفسـیر و خـارج از عهـده مـا. چنـانچه بخواهیم هر چیزی را به نام تأویل یا آنچه از ورای تاریـخ دربـاره یک واقعه تاریخی یا تاریخی مـذهبی می توان فهمیـد، وارد تاریـخ کنیم، به یقین، راهی خطا و ناصواب پیموده ایم؛ چرا که فیلم و سـریال ما سـبب ساز تحریفی در تاریخ خواهد شد یا آن قدر به حاشـیه خواهد رفت که دیگر نام و اثری از آن شخصـیت تـاریخی ــ مـذهبی یـا آن واقعه تـاریخی نخواهـد مانـد، بلکه تنهـا نـامی از جـابر بن حیـان، عبـدالعظیم حسـنی، ملاصدرا، امام حسن۷ و امـام علی۷ و ماننـد آن خواهـد مانـد. پس آنگاه حاشـیه ها، اصل می شود و اصل ها به حاشـیه رانـده خواهند شد.

بی شک، تاریخ، فرهنگ ساز است و از آن به عنوان دلیل می توان استشـهاد کرد. برای نمونه، نشان دادن صحنه ای غیر واقعی از جنگ زنان با اقتباس از مشابه خارجی آن در این گونه سریال ها شاید در نگاه اول، چندان مهم نباشد. با این حال، با اندکی دقت درخواهیم یـافت بعـد از پخش سـریال، همین صـحنه که از دیـد بسـیاری صـاحب نظران، بی ارزش پنداشـته می شود، به قـانونی کلی و مهم تبـدیل خواهـد گشت و آن قـانون، در صـحنه بودن بی قیـد و شـرط زنان در تمامی صـحنه های اجتماعی، فرهنگی و سیاسـی جامعه است. در چنین نگاهی، وقتی زنان به آن صورت در رزم ها و جنگ ها شـرکت می کردند، به طریق اولی، در تمـامی صـحنه هـای اجتماعی، فرهنگی و سیاسـی مشارکت داشـته انـد و آنگاه از همین صـحنه می توان به مشارکت بدون قید و شرط زنان در جامعه فعلی رسید. همچنین از آن واقعه تاریخی که حتی ممکن است در

حضور معصومین۷ اتفاق افتاده باشد، می توان به عنوان بهترین دلیل بهره برد. بنابراین، دین مداران حق دارند از این دست اتفاق ها که در این سریال ها فراوانند، هراسان و بیمناک باشند.

بحث اصلی در این نوشتار، بررسی فیلم نامه های تاریخ مقدس (۱)و پیدا کردن حدّ مجازی برای تغییر دادن یا تغییر ندادن (۲)این گونه فیلم هاست. در این زمینه نیز برآنیم دریابیم آیا تراوش ها و تخیلات ذهن خود را می توانیم به نام تاریخ و دین وارد حوزه هنر کنیم یا خیر؟ به یقین، منظور ما نقاط روشن و مشخص تاریخ نیست؛ چرا که هر انسان آگاه و با شعوری به این مطلب رأی مثبت خواهد داد که تحریف تاریخ، پسندیده نیست و عقل، تغییری را که به دنبالش تحریف باشد، تصدیق نخواهد کرد. پس بحث ما این است که درباره نقاط مبهم و تاریک تاریخ چه باید کرد؟

برخی اندیشمندان بر این عقیده اند که تجربه و فهم ما از تاریخ و سینما در درجه اول اهمیت قرار دارد. تاریخ در گذر زمان یا از بین رفته یا آنکه دست خوش تحریف گشته تا به ما رسیده است. اکنون آنچه بر جای مانده

۱- . این ژانر نیز اقسامی دارد که مهم ترین آنها به شرح ذیل است: الف) تاریخ پیامبران و ائمه، مانند: سریال امام علی و تنهاترین سردار. ب) تاریخ شخصیت های بزرگ دینی، مانند: سریال روشن تر از خاموشی و جابر بن حیان. ج) فیلم هایی که با یک داستان تخیلی برای ترسیم فضای یک دوره می کوشند، مانند: سریال معصومیت از دست رفته.

۲- امکان دارد این پرسش مطرح شود که مگر برای یافتن یا نیافتن می توان حدّ مجازی تعریف کرد؟ شاید در ابتدا نتوان برای تغییر، حدّ مجازی تعیین کرد، ولی در ادامه پژوهش اثبات خواهیم کرد کارگردانان و فیلم نامه نویسان با رعایت کردن پارامترهایی در حوزه دین و هنر می توانند اثر خود را بر اساس موازین و معیارهای این دو گروه از مباحث ـ دین و هنرـ قرار دهند، به شکلی که بیننده و مخاطب اثر پس از دیدن یک سریال یا فیلم تاریخی ـ مذهبی چنانچه فیلم نامه را با موازین دینی تطبیق دهد نتواند خلاف مباحث دینی به نکته ای اشاره کند. در مقابل، چنانچه آن سریال یا فیلم تاریخی ـ مذهبی خلاف مباحث تاریخی و یا دینی ـ اعم از آیات و روایات در ادیان مختلف ـ به نکته ای اشاره کرده باشد؛ می توان گفت آن فیلم، تاریخ مذهب را تغییر داده است. در این پژوهش منظور ما از حدّ مجاز تحریف تاریخ، اشاره به همین نکته است.

است، بایـد از فیلتر ذهن «ما» بگـذرد. در مقابل، کسانی دیگر معتقدنـد تاریـخِ مـذهب بایـد مو به مو انتقال پیـدا کنـد و ما حق نـداریم دخـل و تصـرفی در آن انجـام دهیم. اگر نقـاط تاریـک و مبهمی نیز در تاریـخ وجود دارد، تـا آنجا حق داریم دخل و تصرف کنیم که با اصل دین (مذهب) به معارضه برنخیزد.

سخن اینجاست که بازسازی تاریخِ دینی همراه با عنصـر درام، کاری است که در تمام سریال ها و فیلم های ایرانی و غیرایرانی انجام می شود، ولی وفاداری به تاریـخ و اضافه نکردن تخیلات به بهانه دراماتیک کردن کار و تغییر نـدادن اصل جریان تاریخِ مذهب، فصلی است که در این تحقیق، مشتاقانه به دنبال بررسی آن هستیم.

افلاطون درباره تأثیر دراماتیک هنر ــ به معنی اعم آن ــ سخن زیبایی را بیان می کند و می گوید:

به نظر من، کمتر کسانی متوجه این نکته هستند که عکس العمل ما در مقابل اندوه دیگران به حال خود ما نیز سرایت می کند، یعنی اگر معـایب دیگران را بـار تـألمِ خاطر تلقی کنیم و آن حس را در خود بپرورانیم، در مورد سـختی هایی که برای خود ما رخ می دهـد، جلوگیری از آن حس آسـان نخواهـد بود... همچنین در مورد شـهوت و خشم و حالاـت نفسانی دیگر و آرزو و احساس خوشـی و ناخوشی نیز که آنها را ناشی از اعمال خود می دانیم. ملاحظه می کنی که اثر شعر همان است، یعنی شعر به جای آنکه آن حالات را ریشه کن کنـد، آنها را آبیاری می کنـد و می رویاند و به جای آنکه آنها را مطیع قرار دهد تا بتوانیم رستگار و سعادتمند شویم، بر عکس، آنها را بر ما مسلط می کند. (۱)

مهم ترین دلیل کارگردان برای تغییر تاریـخ به درام، اجبار آنها برای اسـتفاده از تخیل است. در این پژوهش می کوشـیم حدّ و مرزی برای این سخن پیدا کنیم. از طرفی، می دانیم عناصر زیادی در تبدیل تاریخ به درام وجود دارد

ص: ۱۶

۱- افلاطون، جمهور، ترجمه: فؤاد روحانی، صص ۵۷۵ و ۵۷۶.

(مانند استفاده از قوه تخیل، پرسوناژ، زاویه دید، زنان، رویکردهای مختلف فکری و حتی نوع طراحی شخصیت و تحقیقات در این باره). بنابراین، تلاش می کنیم انـدکی این عوامل و عناصـر را بازیابی و موشـکافی کنیم تا شایـد گرهی از این مشـکل باز شود.

در پایان، بر خود فرض می دانم از اسـتادان و دوستانی که در نگارش این پژوهش، به این جانب یاری رساندند، سپاس گزاری کنم، از جمله اسـتاد عزیزم، جنـاب آقـای دکتر علی پور که در طول نگارش و بعـد از آن، بنـده را راهنمایی کرد؛ جناب آقای دکتر فهیمی فر و جنـاب حجت الاسـلام و المسـلمین دکتر متقی زاده که این پژوهش با کوشـش فراوان ایشان منتشـر می شود. باشد که خداوند، ما را از بندگان خاص خود قرار دهد.

با احترام

ت_ق_ی رب_ان_ی

قم _ آذر ۱۳۸۸

ص: ۱۷

فصل اول:نگاهی به فلسفه تاریخ، عوامل محرّک تاریخ و تاریخ نگاری در اسلام

۱. تأملی کوتاه در فلسفه تاریخ و چیستی آن

اِنَّ الدَهرَ یَجری بِالباقینَ کَجَریِهِ بِالماضین.

روزگار همان گونه که بر گذشتگان حکومت می کرد،

بر شما نیز حکومت خواهد کرد.

نهج البلاغه، خطبه ۱۵۲

همان گونه که بیشتر دانشمندان و صاحب نظران علم جامعه شناسی گفته اند، پیچیده ترین و ترکیبی ترین پدیده موجود در عالمِ انسانی، «اجتماع» است که سبب سرگشتگی و حیرت مردان بزرگ شده است. همین سرگشتگی و حیرانی به پراکندگی آرا و بیان نظر های مختلف از طرف دانشمندان غربی و اسلامی درباره تحلیل هنجارهای مربوط به جامعه انسانی انجامیده است. آنچه به عنوان علت اصلی این اختلاف آرا ذکر شده، این است که محقق خود جزئی از موضوع مورد تحقیق است. در واقع، پژوهشگر تاریخی یا به اصطلاح «جامعه شناس» با تمام وجود از نظر روحی و جسمی بخشی از آن شمرده می شود و این امر زمینه ساز پیش داوری هایی است که

ص: ۱۹

محقق قبل از آغاز تحقیق، به آنها گرایش پیدا کرده است. چه بسا ممکن است این گرایش های جامعه شناسان در معرض داوری های عقلی و اجتماعی آنان قرار گیرد. البته برخی معتقدند پرداختن به تاریخ، کاری سهل و آسان است؛ چرا که در یک طرف، محقق قرار دارد و در طرف دیگر، واقعه تاریخی و در میان آن دو، روایاتی که یا سینه به سینه نقل شده است یا مکتوب به دست محققِ تاریخ رسیده است. با این حال، به نظر می رسد حق با دسته نخست باشد؛ زیرا همان گونه که آنان گفته اند، پژوهش تاریخی کاری دشوار و نتیجه ای دیریاب است و گذشته از گرایش های عاطفی، دینی، روانی و اجتماعیِ محقق، بس دقیق و در بعضی موارد، گمراه کننده است. در تلقّی دسته دوم از این نکته اساسی غفلت شده است.

با این حال، تأکید بر این امر ضروری است که می پذیریم بشر عادی به طور کلی از نظر معرفت شناختی مقهور قانون سه وجهی کران مندی (محدودیت)، تدریجی الحصول بودن و امکان خطاست.(1) از همین رو، در مواردی، پیش فرض ها به معنای عام آن اعم از معلومات پیشین، پیش فرض های تربیتی، اجتماعی، معرفتی و فلسفی در داوری های بشر مؤثر است. با این همه، چنین نیست که آدمیان توان کاستن و زدودن این پیش فرض ها را به طور کلی نداشته باشند.

بشر در موارد بسیاری می تواند پیش فرض های ذهنی خود را به کناری نهد و با تلاشی صادقانه و اکتشافی در پی کشف حقیقت برآید. برخی پیش فرض ها به گونه ای اند که امکان زدودن آنها وجود ندارد، ولی وجود آنها مانع از امکان کشف حقیقت عینی از سوی آدمیان نمی شود. پس آدمیان و از جمله تاریخ نگاران برای کشف یک اثر یا یک حقیقت تاریخی می توانند با پیمودن روش علمی متناسب با موضوع، به یافته های مشترک و واحد دست

۱- عابدی شاهرودی، فضا و زمان در فیزیک و متافیزیک، ص ۱۳.

یابنـد. تنها باید خود را تا آنجا که ممکن است، از هیمنه پیش فرض های گوناگون رها سازند. باید پذیرفت به دلیل آنکه نمی تـوان تمـامی پیش فرض هـا را زدود، به میزان آن پیش فرض هـای بـاقی مانـده، امکـان خطـا در کشفِ واقع برای بشـر عـادی همواره وجود دارد. البته این تنهـا امکان خطاست و این مقـدار، در موارد بسـیاری، با معیار قرار دادن حقایق بـدیهی و همگانی مانع از کشف دایم نیست. به همین دلیل، این دیدگاه به طور طبیعی از نسبیت گرایی به دور است. موضع ما در این تحقیق، در بیان و گزارش حقایق و امور تاریخی، موضعی واقع گرایانه است که تاریخ دانان مختلف اگر در گام نخست، پیش فرض ها را تا آنجا که ممکن است، بزداینـد و در گام بعدی، از روش کاملاً علمی پیروی کنند و در راه کشف حقایق، صادقانه بکوشـند، می تواننـد آن حقیقت تاریخی را به طور واحـد و یکسان به دست آورند و گزارش کنند. به این ترتیب، سـلیقه ها، احساسات، تربیت های اجتماعی و پیش فرض های دیگر مانع از دست یابی به حقایق تاریخی نمی شود.

۲. تعریف تاریخ

قصد ما این نیست که به تعریف تاریخ بپردازیم؛ چون با مراجعه به کتاب های معتبر می توان به این تعاریف دست یافت.(۱) از آنجا که مفهوم «تاریخ» تا حدودی نامشـخص است و بر دو مفهوم کلی یعنی شرح یا بازگویی اعمال گذشتگان به صورتی که ما امروزه آن را بازسازی می کنیم و همه رفتارهای گذشته انسان اشاره دارد، مناسب می نماید که به آن بپردازیم.

اکنون پرسـش اساسـی این است که پذیرفتن هر کدام از این دو مفهوم دارای چه اهمیتی است؟ و در شیوه پژوهش یک محقق چه تأثیری خواهد داشت؟ بی شک، پذیرش هر کدام از این مفاهیم، زمینه های احتمالی خاص

۱- نک: احمد تاج بخش، تاریخ و تاریخ نگاری، ص ۲۳.

خود را برای فلسفه تاریخ می گشاید؛ چون اگر مفهوم دوم از واژه تاریخ را بپذیریم، این رشته می تواند مسیر مشخص خود را بپیماید (در این فصل، به این مسیر اشاره خواهیم کرد) و اگر مفهوم اول این واژه را بپذیریم، این رشته تنها در مرز بازسازی تاریخ متوقف خواهد شد.

با توجه به این نکته، آنچه ما را به هدفمان می رساند، فقط شناخت تاریخی منابع و رویدادهای تاریخی است. از این رو، آنها دارای اهمیت ویژه ای هستند. اینکه محقق تا چه میزان می تواند به این شناخت تاریخی دست یابد، نقطه آغاز ماجراست، به گونه ای که برخی مانند ارسطو با دیده تحقیر به «شناخت تاریخی» نگریسته و شناخت تاریخی را در مرتبه ای نازل تر از شعر قرار داده اند:

تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده است و آن دیگر در قالب نثر؛ زیرا ممکن است که تاریخ هردوت(۱) به رشته نظم درآید، و لیکن با این همه، آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود؛ خواه نظم باشد و خواه نثر، تفاوت آن دو در این است که یکی از آنها سخن از آن گونه حوادث می گوید که در واقع، روی داده است و آن دیگر، سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد. از این رو است که شعر، فلسفی تر از تاریخ و مقامش بالاتر از آن است؛ زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می کند، در صورتی که تاریخ از امور جزئی حکایت می کند. مقصود از امر کلی در این مقام این است که شخصی چنین و چنان فلان کار یا فلان کار دیگر را به حکم احتمال و یا به حسب ضرورت، در شرایط و احوالی خاص انجام می دهد و در شعر هدف همین است، هر چند در آن برای اشخاص داستان هم اسم هایی ذکر می شود. اما امر جزئی عبارت است از کاری که شخص معینی کرده است یا ماجرایی که برای او اتفاق افتاده است. (۲)

۱- هردوت، تاریخ نگار معروف یونانی است که در سال های ۴۸۱ _ ۴۰۴ ق.م می زیسته است.

۲- عبدالحسین زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۱۲۸.

دکارت(۱) نیز بر این باور است که تاریخ نمی تواند گذشته را آن گونه که بوده است، تصویر کند یا ولتر (۲)که معتقد است تاریخ نوعی نبش قبر مردگان است ما را بیشتر با افکار این فیلسوفان آشنا می کند. برای فهم بهتر این موضوع باید به بحث فلسفه تاریخ بپردازیم تا این نکته از درون آن روشن شود.

۳. فلسفه تاریخ

الف) تعریف فلسفه تاریخ

شروع فلسفه تاریخ به سبک امروزی را می توان از آغاز قرن نوزدهم دانست.(۳) معمولاً فلسفه تاریخ را علم به تحولات و تعامل جامعه از مرحله ای به مرحله دیگر و قوانین حاکم در جهت تحولات و تکامل ها معنا کرده اند. به دیگر سخن، فلسفه تاریخ به علل ارتقای انسان و جامعه ها از دوره ای به دوره دیگر و از نظامی به نظام دیگر می پردازد.(۴)برخی هم فلسفه تاریخ را این گونه تعریف کرده اند: «فلسفه تاریخ علمی است که علل پیدایش جامعه انسانی را تبیین و تعبیر می کند و قوانین عمومی تکامل تاریخی را می یابد». (۵)

اینکه مؤسّس فلسفه تاریخ چه کسی است، موضوعی قابل بحث است. شاید بتوان ویکو،(۶) فیلسوف ایتالیایی را در این زمینه با رساله دانش نو(۷) پیش کسوت دانست. با رجوع به گذشته دوردست، شاید بتوانیم به نوشته های سنت آگوستین یا حتی به قسمت هایی از تورات اشاره کنیم و تکوین فلسفه

۱- Descartes

۲- Voltaire

۳- به صورت غیر رسمی ابن خلدون را می توان بینان گذار فلسفه تاریخ دانست. نک: ابن خلدون، ترجمه: پروین گنابادی.

۴- حسین کریمی، فلسفه تاریخ، ص ۱۴.

۵- حمید حمید، علم تحولات جامعه، ص ۳۱.

۶- Vico

۷- New Science .

تاریخ را ناشی از تلاش های علمی آنها بدانیم. با این حال، از دیدگاه کلی تر می توان گفت فلسفه تاریخ به عنوان یک مبحث مستقل و جدا، نخستین بار در دورانی شناخته شد و پا به عرصه علم گذاشت که هردر (۱)قسمت اول «اندیشه هایی در زمینه تاریخ (۲)فلسفه» را منتشر کرد. کمی بعد از آن، با انتشار خطابه هایی درباره فلسفه تاریخ اثر هگل به راه خود ادامه داد.(۳) برخی دیگر معتقدند ولتر با رساله در باب رفتار و اخلاقیات ملل،(۴) نخستین بار تعبیر فلسفه تاریخ را به کار برد. تاریخ نگاران در آغازِ این شاخه از فلسفه، اختلاف نظر دارند، ولی همه آنها متفق القولند که خاستگاه آن به شروع فلسفه در غرب و یونان بازمی گردد.

فلسفه تاریخ دو شاخه مجزا از هم دارد؛ یکی، تحلیلِ فلسفی تاریخ نگاری است، یعنی توصیف منطقی، عقلانی و معرفت شناختی آنچه تاریخ نگاران انجام می دهند. دیگری، کوششی است برای کشف مفاهیم در روند کلی رویدادها یا ماهیت عمومی فرآیند تاریخی که فراتر از عقلانیتی است که کار و پژوهش متداول تاریخی می تواند به آن دست یابد. در ادبیات معاصر معمولاً به این دو شاخه به ترتیب، با عنوان فلسفه انتقادی (۵)و فلسفه نظری(۶) تاریخ اشاره می شود. (۷)

۱- . Herder

۲- . Lectures on the philosophy of history

۳- . دبلیو. اچ. والش، مقدمه ای بر فلسفه تاریخ، ص ۱۲، این نظریه مخالفانی نیز دارد. به عنوان مثال در مقاله «W.H.Dry ،«Philosophy Of History به این نکته اشاره می کند که این اثر هگل تنها سخنان پراکنده هوشمندانه ای درباره انواع تاریخ نویسی است. برای مطالعه بیشتر نک: مجموعه مقالات از دایره المعارف فلسفه، به سرپرستی پل ادواردز، ترجمه: بهزاد سالکی.

۴- . Essay on the Manners and Morals Of Natins

۵- . Critical Philosophy Of History

۶- Speculative Philosophy Of History

۷- فلسفه تاریخ، مجموعه مقالات از دایره المعارف فلسفه، ص ۳.

ب) ارکان فلسفه انتقادی

اشاره

مهم ترین مسائلی را که در فلسفه انتقادی مطرح می شود، به شرح زیر پی می گیریم.

یک ـ تبیین تاریخی

برخی اندیشمندان علم تاریخ بر این عقیده اند که مسئله اساسی در این فلسفه، مسئله تبیین و تشریح تاریخ است. یکی از پرسش های مهم در این باره، آن است که آیا شیوه ای که تاریخ نگاران برای تبیین و تشریح مسائل مختلف تاریخی به کار می برند، دارای کیفیات خاصی است یا خیر؟ به نظر می رسد پرسشی مهم تر از این پرسش نیز وجود دارد؛ به این ترتیب که با رجوع به کتاب های فلسفه تاریخ درمی یابیم آنچه ذهن بیشتر تاریخ نگاران را به خود مشغول کرده، این است که آیا ساختار منطقی که تاریخ نگاران در شرح و تبیین یک مسئله تاریخی پیشنهاد می کنند، تحت قوانین عمومی قرار می گیرد؟

علمای تاریخ در پاسخ به این پرسش، به قانونی به نام «قانون فراگیر»(۱) استدلال کرده اند که می گوید هر نوع تبیینی قابل پیش بینی است و تاریخ نگار، رویدادها را از عناصر قابل پیش بینی استنتاج می کند و رویداد را به طور مستقیم تحت یکی از قوانین عمومی ا قرار می دهد. روشن است با طرح چنین نظریه ای، یک نوع نگرش پوزیتیویستی بر تبیینات حاکم خواهد شد؛ چون پذیرش قوانین عمومی مستلزم تصدیق پذیری تجربی است. ویژگی های اصلی جریان قوانین عمومی این است که رویدادهای خاص و حتی جزئی به صورت قوانین کلی در می آیند و سپس تاریخ نگاران غیر از وضع ظاهری و خارجی پدیده مورد بررسی، چیز دیگری را مطرح نمی کنند. پرسشی که ذیل این بحث مطرح می شود، آن است که آیا ادراکی که از این طریق برای تاریخ نگاران حاصل می شود، انتزاعی است یا واقعی و غیر انتزاعی؟

۱- Corering Low Theory

پاسخ این پرسش بسیار دشوار است؛ زیرا پاسخ آن بسته به این است که آیا تاریخ نگاران حقایقی را که از تاریخ برای ما بازگو می کنند، به همان صورت که علمای طبیعی حقایق خود را بیان می کنند، عرضه می دارند که طبعاً ادراکی واقعی و غیر انتزاعی خواهد بود یا اینکه تاریخ نگاران نسبت به موضوع های مطرح شده خود درون بینی خاصی دارند که در این صورت، ادراک به شکل انتزاعی در خواهد آمد. (۱)

از نظر مخالفانِ «نظریه فراگیر»، چون تاریخ و رویدادهای تاریخی به وقوع پیوسته در آن همیشه منحصر به فرد بوده اند، هیچ گاه به همان صورتی که اتفاق افتاده اند، تکرار نخواهند شد. برخی دیگر از مخالفان بر این عقیده اند که برای تبیین یک حادثه تاریخی، احتیاجی به پذیرفتن قوانین عمومی نیست، بلکه تاریخ شامل اعمال افرادی است که قادر به اندیشیدن و تصمیم گیری هستند. برای مثال، هیچ جنگ و صلح و هیچ انقلاب و شکستی بدون رهبرِ بااراده به وجود نیامده است. پس کافی است برای فهم یک واقعه تاریخی، به تبیین اعمال فرد به معنای کشف دلایل خودِ فرد برای انجام فلان فعل خاص بپردازیم. (۲)

پس نتیجه آن شد که مسئله چگونگی تشریح یک واقعه تاریخی، امر مهم و قابل تأملی است و از آن مهم تر، ترسیم چارچوبی منطقی برای گنجاندن تبیینات تاریخ نگاران است.

چنانچه قانون «نظریه فراگیر» را بپذیریم، نمی توانیم وقایع تاریخی را بازسازی کنیم؛ چون بر اساس این دیدگاه، تاریخ هیچ گاه آن گونه که اتفاق افتاده است، بازسازی نخواهد شد. اگر هم در نهایت به این نتیجه برسیم، تازه معضل

۱- فلسفه تاریخ، مجموعه مقالات از دایره المعارف فلسفه، ص۳.
۲- همان.

فیلم نامه نویسان آغاز خواهد شد؛ چون آنها همواره به دنبال بازسازی تاریخ هستند.

دو_ عینیت تاریخی

اشاره

عینیت تاریخی یکی از مباحث اساسی فلسفه انتقادی است. تاریخ نگاران همواره به این قضیه اعتراف دارند که باید در نتیجه گیری های خاص تاریخی، عینیت و بی طرفی حکم فرما باشد. آنان تا آنجا پیش رفته اند که مدعی شده اند تمام نویسندگانی که تعصب ها و احساسات شخصی خود را در تبیین واقعه ای وارد کرده اند، تاریخ نگارانی ناکارآمد و ناموفق هستند.

ابومشعر بلخی می نویسد:

بیشتر تواریخ فاسد است از جهت آنکه روزگار دراز آن را دریافته است و چون از لغتی و نوشته ای با دیگر لغت تحویل کرده اند، تفاوت افتاده است و ناقلان سهو کرده اند.(۱)

او معتقد است تاریخ نگار نباید بدون تحقیق به ذکر وقایع تاریخی بپردازد و به عمد یا سهو مطالب غیرواقعی را جمع آوری کند؛ چون در این صورت، وظیفه اش که آگاهی دادن از تمدن، فرهنگ، آداب و رسوم اوضاع اجتماعی ملت است، انجام نشده است. هم چنین تاریخ نویس مشهور، ابوالفضل بیهقی در این باره معتقد است:

مرا چاره نیست از باز نمودن چنین حال ها که از این بیداری افزاید، تاریخ به راه راست رود که روا نیست در تاریخ تحریف و تفسیر و تبدیل کردن. مورخ باید در موقع بررسی وقایع به این موضوع توجه داشته باشد که آیا این حادثه با امکانات زمان واقعه می تواند روی داده باشد و اگر هم با مقتضیات زمان و مکان توافق داشته باشد، آیا اساساً چنین حادثه ای وقوع پیدا کرده است یا نه. پس از اثبات صحت واقعه درباره علل پیدایش به تحقیق بپردازد. (۲)

۱- . تاریخ و تاریخ نگاری، ص ۱۳۰

۲- . تاریخ و تاریخ نگاری، ص ۱۳۸.

به زبانی گویاتر، شاید درباره تاریخ نگار و کار تاریخ نویسی باید به ذکر این نکته مهم اشاره کرد که در گذشته دور، تاریخ نویسی و ثبت وقایع تاریخی یکی از مشاغل درباری شمرده می شد و بیشتر تاریخ نگاران در خدمت شاهان و جیره خوار خوان آنان بودند. پس آنان نیز باید مانند دیگر مشاغل درباری هم چون طبیبان، آوازخوانان و وزیران، تاریخ را چنان ثبت می کردند که نزد امیران پذیرفته شوند. پس تاریخ نگار مجبور بود از بیان شکست ها، فقر، غارت، ستمگری و در مجموع، رفتارهای زشت امیران زبان فروبندد و تنها به فتوحات و پیروزی ها و اصلاحات آنان بپردازد. از این رو، تاریخ پر است از غرض ورزی های تاریخ نگاران یا امور دیکته شده به آنان.

حال باید به این پرسش اساسی پاسخ داد که آیا عینیت و بی طرفی که همگان با آن موافق و بر آن متفق القولند، امکان وقوع دارد یا خیر؟

قبل از پاسخ به این پرسش، باید به این نکته اشاره شود که از چند راه متفاوت، احکام ارزشی در پژوهش های تاریخی تاریخ نگاران راه پیدا می کند که نتیجه را به سویی غیر از عینیت و بی طرفی خواهد کشاند. سه مورد آن عبارتند از:

اول _ توصیف اعمال

واقعیت های تاریخ معمولاً شامل جنگ ها، فتوحات، قتل عام ها، صلح ها، اصلاحات مدنی و نظیر آن است. عینیت گرایان معتقدند زبان توصیف واقعیت های تاریخی به هیچ عنوان نباید بارِ ارزشی داشته باشد. حال آنکه رفتار شخصیت های بزرگ تاریخ، ناخواسته، تاریخ نگار را به بیان احکام ارزشی وا می دارد.

دوم _ گزینش رویدادها

تاریخ نگاران معمولاً برای ثبت حوادث تاریخی نوعی روایت خاص را در پیش می گیرند؛ یعنی تنها عناصر مهم و اصلی یک واقعه، یک دوره یا یک

برهه زمانی را ثبت می کنند. همین انتخاب عناصر اصلی شکست ها و فتوحات است که خواسته یا ناخواسته، احکام ارزشی را به درون تاریخ راه می دهد.

سوم ـ تبیین علّی رویدادها

سومین راهی که گفته شده است احکام ارزشی از آن طریق در پژوهش های تاریخی اثر می گذارد، در تبیین علّی رویدادها از جانب تاریخ نگار نهفته شده است. گاهی دیده شده است نسبیت گرایان (۱)بر این عقیده پافشاری می کنند که تاریخ نگاران در پی کشف علت های یک رویداد خاص هستند و در این راه تا جایی پیش رفته اند که بین علت های واقعی و غیر واقعی ـ مرتبط یا نامرتبط با موضوع ـ فرق گذاشته اند، در حالی که در حالت عادی توان دست یابی به چنین نکاتی در بیشتر رویدادها و حوادث تاریخی امکان پذیر نیست. پس استدلال کرده اند که پذیرش یک یا چند علت از سوی تاریخ نگاران در موضوعی خاص ـ مثلاً شروع یک جنگ ـ خواسته یا ناخواسته مستلزم در نظر گرفتن احکام ارزشی در بسیاری از زمینه های تاریخی است.

ما معتقدیم نسبت دادن غایات یا اغراض یا تبیین علت ها به فاعل فعلِ تاریخی همواره مستلزم ارزش گذاری تاریخ نگار درباره آن رفتار یا علت خاص نیست. با این حال، اگر بخواهیم می توانیم ـ در جایگاه یک تاریخ نگار ـ به جنبه هایی از علت های آن واقعه خاص توجه کنیم و فاعل و علت را در فضایی بی طرف در ترازوی سنجش نهیم و بدون آنکه احکام

۱- نسبیت گرایان در مقابل کسانی قرار دارند که منکر عینیت در تاریخ هستند؛ زیرا نگرش و تفکر آنان در موضع گیری های تاریخی به آن می انجامد که معتقدند دعاوی تاریخی باید در نسبت با نوع نظام اجتماعی یا زمینه فرهنگی هر دوره ای تفسیر شود تا سنجش در آن قضیه به درستی انجام پذیرد.

ارزشی را به درون تاریخ راه دهیم، به علت ها دست یابیم.

در مجموع، با توجه به این نکات آیا باز هم می توان پذیرفت که تاریخ، عینی و بی طرف است؟ برخی بر این عقیده اند که به طور کلی، تاریخِ بی طرفانه، ناممکن است؛ زیرا به طور معمول، تاریخ نگاران در بررسی اصل واقعه کمتر اختلاف نظر پیدا می کنند و آنچه سبب می شود اختلافات پدید آید، تمایلات شخصی تاریخ نگاران در نوع برداشت و تفسیری است که از یک واقعه انجام داده اند. به نظر می رسد کمی بیرحمانه قضاوت کرده ایم اگر بگوییم چون تاریخ نگاران در گذشته، کمتر به حقایق عینی رسیده اند، پس هیچ گاه نخواهند رسید. آن گاه نتیجه بگیریم که ثبت یک آگاهی مشترک خارج از توان ماست. ازاین رو، به نظر ما، دلیل یاد شده، مقبول نیست؛ چون شاید با اثباتِ عینی طبیعتِ انسان بتوان به تاریخی عینی نیز دست یافت.

از مباحثی که درباره عینیت تاریخ بیان شد، به مواردی می توان دست یافت که آنها را به صورت پیش فرض بحث در نظر می گیریم:

۱. حقیقت و عینیت تاریخی وجود دارد و قابل انکار نیست؛

۲. امکان تبیین عینی تاریخ وجود دارد، یعنی می توان بر اساس دلایل و شواهد کافی به تبیین حقایق تاریخی پرداخت و آنها را فهمید؛

۳. تاریخ نگاران امکان کشف حقایق تاریخی را به صورت یکسان دارند، اگر چه امکان خطا در یافته های ایشان وجود داشته باشد؛

۴. نسبیت گرایی تاریخی مردود است و گزارش های تاریخی نمی تواند و نباید مستند به سلایق، احساسات و پیش فرض های نادرست و غیرضروری تاریخ نگار باشد، بلکه حقایق و گزارش های تاریخی باید بر اساس مدارک و شواهد (۱)عینی موجود در دستان او، بیان و نوشته شود؛

۱- Evidence

۵. به تبع، فیلم نامه های تاریخی ـ مذهبی نیز بایـد بر اساس گزارش های مستند تاریخی که تاریخ نگاران با توجه به دلایل و شواهد کافی آن را بیان و ثبت کرده اند، نگاشته شود.

۴. عوامل محرّک تاریخ

اشاره

عوامل محرّک در تاریخ از جمله مباحثی است که اندیشمندان این حوزه همواره به آن توجه کرده اند. آنان عوامل گوناگونی را در این زمینه مطرح می کنند که اکنون تنها به دو مورد از آنها به اجمال اشاره می کنیم.

الف) قهرمان گرایی

بی شـک، یکی از عوامـل انکارناپـذیر در بحث محرّک های تاریخی، شخصـیت های مهم جامعه یا قهرمانان هسـتند. قهرمانان همواره در حرکت چرخ های سنگین تاریخی نقش مهمی ایفا کرده اند و هیچ فرد با انصافی نیست که بتواند نقش این افراد را در شـکل گیری تاریـخ انکـار کنـد. در ایـن زمینـه، برگسـون و نیچه که به ترتیب، نماینـده اصـالت حیـات(۱) و اصـالت اراده (۲)هستند، جبرگرایی تاریخی (۳)را در بهترین حالت، نوعی داسـتان تخیلی بی آزار به شـمار می آورند. آنان بر دستاوردهای خلّاق شخصـیت های اسـتثنایی و ارواح بزرگ تأکید می کنند که خود را از قید و بند رسوم و تعصب ها رها ساخته اند و شیوه های تازه ای از حیات و ابعاد جدیدی از تجربه بشری را فراروی ما می گشایند. (۴)

تـامس کارلایل از کسانی است که درباره نقش شخصـیت های تاریخی سـخن گفته انـد. وی در کتاب تاریـخ در ترازو معتقد است تاریخ، احوال قهرمانان است. از

ص: ۳۱

۱- Vitalism

۲- . Voluntarism

۳- . Historical Determinism

۴- . «نظریه نقش مردان بزرگ در تاریخ»، مجموعه مقالات از دایره المعارف اسلامی، ص ۱۶۷.

نگاه او، هر نهضتی را در جهان، شخصیت ها پدید آورده اند. اصلاحات، بنیادها، ادوار تازه و حتی قوانین مربوط به اساس حکومت را باید به وسیله شرح حال این اشخاص توجیه کرد.(۱) شاید جنگ و صلح اثر تولستوی و خاندان ها (۲)نوشته هاردی(۳) را بتوان از جمله بازتاب های ادبی این بحث به شمار آورد.

در مقابل، منتقدان این رویکرد استدلال کرده اند که این نظریه، صائب نیست؛ زیرا به نیاز انسان در شناخت حیات توده عظیم بشریت پاسخ نمی گوید. اگر انسان های بزرگ، اسوه باشند و حتی اگر ما از طریق بیان توصیفی تاریخ نگار از آنها، با ویژگی های زمانه و جامعه به طور کلی آشنا شویم، با این حال، هنوز نمی دانیم این ویژگی ها در تجربه واقعی و حیات خارجی توده های عظیم مردم عادی چه صورتی پیدا می کردند.

افزون بر اشکال یاد شده، این پرسش مطرح است که آیا واقعاً مردان بزرگ همیشه از جمله علل و عوامل رویدادهای تاریخی هستند؟ اینکه دراین باره به داوری بپردازیم و پاسخ مثبت یا منفی به این پرسش دهیم، نه تنها بستگی به واقعیات دارد، بلکه همچنین به شیوه خاصی مربوط می شود که در آن شیوه، مسئله تبیین تاریخی مطرح می شود. برای مثال، ممکن است علتی در کوتاه مدت، ضروری دانسته شود، ولی در بلندمدت، بی اهمیت شناخته شود. از این رو، غالباً استدلال می شود که نظریه مردان بزرگ، نزدیک بین یا کوتاه آهنگ است. به دیگر سخن، نفوذ مردان بزرگ به همان نسبت که نگرش و چشم انداز تاریخی ما وسعت می یابد، اهمیّت خود را از دست می دهد؛ زیرا واقعیّات ممکن است بر اساس پیش فرض های مختلف مستلزم نتایج متفاوتی باشد. برای نمونه، تعریف مارکس از تاریخ بر اساس

۱- تاریخ در ترازو، ص ۲۰۷.

۲- The Dynasts

۳- Hardy.

مبارزه طبقاتی مستلزم سطحی از تحلیل است که به موجب آن، هیچ فردی با هر اندازه از توانایی و برجستگی، نمی تواند تأثیر قاطعی بر روند حوادث داشته باشد. البته این تصور که این تنها تعریف تاریخ است و تنها یک سطح خاص از تحلیل و یک ملاک واحد برای مقایسه علت ها وجود دارد، پذیرفتنی نیست و اندیشمندان تاریخ نیز آن را نپذیرفته اند.(۱)

از یک سو، قهرمانان، خود، محصول جامعه ای هستند که در آن به وجود آمده و رشد کرده اند؛ چون بزرگ ترین نوابغ نیز در محیطی نامناسب نمی توانند مایه تحول بزرگی شوند. از سوی دیگر، اهمیت و تأثیر قهرمانان را در حرکت تاریخ نمی توان به کلی نادیده گرفت. از این رو، این باور تقویت می شود که جامعه و قهرمانان به طور متقابل بر یکدیگر تأثیر داشته و هر دو در روند تکاملی یا تنازلی تاریخ، اثرگذار بوده اند. در نتیجه، آن گروه که نوابغ را محرّک اصلی تاریخ می دانند و بر این عقیده اند که آنها معماران اصلی تاریخ هستند، اگر مقصودشان این است که نوابغ بدون احساس نیازهای مادی و معنوی جامعه و بدون در نظر گرفتن جهت تاریخ و دخالت دادن عموم مردم در این امر، تاریخ ساز هستند، به یقین، به راهی خطا رفته و سخنی به گزاف گفته اند. حتی قدیسین و پیامبران نیز با مشورت مردم عادی جامعه کارهای خود را پیش می برند. البته اگر مقصود آنان این باشد که مردان بزرگ در جریان تاریخ نقش آفرینی مهم و اساسی داشته اند و به نوعی، رهبری جامعه و توده از سوی آنان ـ البته در کنار دیگر عوامل ـ سبب حرکت کشتی تاریخ شده است، در این صورت، به گواهی خود تاریخ، دیدگاهی منطقی و پذیرفتنی است.

۱- «نظریه نقش مردان بزرگ در تاریخ»، صص ۱۷۱ ـ ۱۷۵

ب) نقش دین

اشاره

دیگر عامل مهم در زمینه محرّک تاریخ، عنصر دین و پدیده دین داری است که از آن، به فرضیه دینی تاریخ تعبیر شده است. با اندکی دقت درخواهیم یافت آثار دینی و خداگرایی در تمام دنیا انعکاس یافته و میزان این آثار به گونه ای است که از آنها نمی توان چشم پوشید و انکار آن مستلزم اثبات آن است. با اینکه برترانـد راسل به دین و مـذهبی پای بند نیست، در این باره می نویسد:

یکی از چیزهایی که سبب شـده که در طول تاریخ، جامعه های بشری به هم نزدیک شوند و با یکدیگر متحد گردند، مذهب می باشد، بدون اینکه عامل اقتصادی در این مورد وظایف زیادی داشته باشد. (۱)

شاید بتوان گفت یکی از مظاهر فلسـفه دینی تاریخ در گذشـته دور، آگوستین قدیس است. او در کتاب شهر خدا، تمام نظریه های خود را درباره تاریخ بیان کرده و کوشیده است تاریخ را مبارزه پایان ناپذیر و ابدی اصحاب شیطان و پیروان خدا تعریف کند.(۲) این بیـان دربـاره تاریـخ و پیروان خـدا در نوشـته های آرلونـد توین بی، تا آنجا پیش می رود که او رابطه بین خـدا و انسان را جوهر اصـلی و قالب پـذیری تاریـخ و وقایع تاریخی می داند. در نهایت، در جهان بینی فلسـفی این پیروان خداوندی، تمام مؤسـسات سیاسـی و اجتماعی به خودی خود، هدف به شمار نمی آمدند، بلکه همه آنها وسایل و ابزاری بودند در دستان قدرتمنـد کلیسا ــ دین ــ برای پیروزی و به ثمر نشسـتن ایـدئال های پیروان خـدا. پس به نظر اینان، تحقق فلسـفه تاریخ، تحقق ملکوت خداست. (۳)

یک ــ نقش پیامبران و قدیسین در نظریه دینی

هیچ تاریخ نگار منصـفی نیست که بتواند نقش پیامبران و قدیسـین را در تحریک تاریخ نادیده بگیرد. اگر حوادث عینی اتفاق افتاده در لابه لای

۱- چارلز رایت میلز، مارکس و مارکسیسم، ترجمه: محمد رفیعی مهرآبادی، ص ۵۵.

۲- حمید حمید، علم تحولات جامعه، ص ۴۰.

۳- همان.

صفحات تاریخ را بیابیم و این حوادث را کنار تعلیمات اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیامبران و قدیسین بگذاریم، تنها به این نتیجه خواهیم رسید که این افراد در اصلاح و بهبود حرکت تاریخ به سمت پیشرفت نقش اثرگذاری دارند. در حقیقت، تحریک تاریخ در نظریه دینی، به نقش آفرینی پیامبران و قدیسین وابسته خواهد بود. عموم مردم عادی جامعه را می توان و باید، هیزم این آتش دانست، ولی تا رهبری، در این زمینه اثرگذار نباشد، افراد عادی توان به حرکت انداختن موتور سنگین تاریخ را نخواهند داشت. چنانچه تمدن امروزی بشر را به دو بخش مادی و معنوی تقسیم کنیم، می بینیم جنبه معنوی تمدن بشر حاصل تلاش خستگی ناپذیر و خدمات ارزنده پیامبران است.

نکته بعد آنکه در این میان، وظیفه پیامبران، برانگیختن به راستی و به خودآوردن خردها و روشن کردن چراغ اندیشه هاست.

حضرت علی۷ در نهج البلاغه می فرماید:

فَبَعَثَ فِیهِمْ رُسُلَهُ وَ وَاتَرَ اِلَیْهِمْ أَنْبیاءَهُ لِیَسْتَأدُوهُمْ مِیثَاقَ فِطْرَتِهِ وَ یُذَکِّرُوهُمْ مَنْسِیَّ نِعمَتِهِ وَ یَحْتَجُّوا عَلَیهِم بِالتَّبلِیغِ وَ یُثِیرُوا لَهُم دَفَائِنَ الْعُقُولِ وَ یُرُوهُم آیَاتِ الْمَقدِرَه. (۱)

خداوند، پیامبران خود را مبعوث فرمود و هر چند گاه، متناسب با خواسته های انسان ها، رسولان خود را پی در پی فرستاد تا وفاداری به پیمان فطرت را از آنان باز جویند و نعمت های فراموش شده را به یاد آورند و با ابلاغ احکام الهی، حجت را بر آنان تمام کنند و توان مندی های پنهان شده عقل ها را آشکار سازند و نشانه های قدرت خدا را معرفی نمایند.

بنابراین، نقش انبیا در تمدن انسان ها، تقویت نیروهای دِماغی بشر و آزادی خرد انسان هاست که موجب پیدایش دانش ها و نهضت های عظیم

۱- نهج البلاغه، خطبه اول، ص ۳۸

جهانی می شود و به طور طبیعی، تاریخ نیز با همین نهضت ها به وجود آمده است. تاریخ نگاران و خاورشناسان بزرگ و منصفی چون گوستاولوبون(۱) و جرجی زیدان در کتاب های ارزنده خود به این حقیقت اعتراف کرده اند که رنسانس و تمدن جدید اروپا زاییده اسلام و نهضت و تمدن اسلامی است که به وسیله یک فرد و کتاب او پدید آمده است. (۲)

دو_ نقش صلاح و فساد جامعه در دگرگونی دین

بر اساس آموزه های اسلامی، حوادث تابع علل و عوامل نفسانی افراد هر جامعه ای است. در این تفکر، اگر افراد یک جامعه به نیکی رفتار کنند، زندگی آنان همواره با سعادت و خیر همراه است و اگر به فساد و گناه روی آورند، زندگی شان مقرون به بدبختی است. در قرآن کریم، آیات چندی ناظر به این مطلب است:

تِلْکَ أُمَّهٌ قَدْ خَلَتْ لَها ما کَسَبَتْ وَ لَکُمْ ما کَسَبْتُمْ وَ لا تُسْئَلُونَ عَمّا کانُوا یَعْمَلُونَ. (بقره: ۱۳۴)

آنها گروهی بودند که درگذشتند. هر کار نیک و بد کردند، برای خود کردند و شما هم هر چه کنید، برای خود خواهید کرد و شما مسئول کار آنها نخواهید بود.

إِنّ اللّهَ لا یُغَیِّرُ ما بِقَوْمٍ حَتّی یُغَیِّرُوا ما بِأَنْفُسِهِمْ وَ إِذا أَرادَ اللّهُ بِقَوْمٍ سُوْءًا فَلا مَرَدّ لَهُ وَ ما لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ والٍ. (رعد: ۱۱)

خدا حال هیچ قومی را دگرگون نخواهد کرد تا زمانی که خود آن قوم حالشان را تغییر دهند (و از نیکی به بدی بشتابند) و هر گاه خداوند اراده کند که قومی را (به بدی اعمالشان) عقاب کند، هیچ راه دفاعی نباشد و برای آنان هیچ کس را جز خدا یارای آنکه آن بلا را بگرداند، نیست.

۱- Gostave Le Bon.

۲- . فخرالدین حجازی، نقش پیامبران در تمدن اسلامی، ص ۵۶.

وَ ما أَصابَکُمْ مِنْ مُصیبَهٍ فَبِما کَسَبَتْ أَیْدیکُمْ وَ یَعْفُوا عَنْ کَثیرٍ. (شورا: ۳۰)

و آنچه از رنج و مصایب به شما می رسد، همه از دست (کردار زشت) خود شماست، در صورتی که خدا بسیاری از اعمال بد را عفو می کند.

از آیات یاد شده، این نکته به آسانی قابل استنتاج است که تا وقتی انسان دگرگون نشود، جامعه و پیرامون او نیز دگرگون نخواهد شد؛ خواه این دگرگونی به سمت خیر باشد یا شر.

۵. تاریخ نگاری در اسلام

تِلْکَ ٱلْأَیّامُ نُداوِلُها بَیْنَ النّاسِ. (آل عمران: ۱۴۰)

ما این روزها را به نوبت در میان مردم می گردانیم.

تاریخ نگاری اسلامی تحت تأثیر عوامل متعددی شکل گرفت که برخی از این عوامل به شرح ذیل است:

۱. قصص انبیا و حکما در قرآن؛

۲. حدیث نویسی و سیره نویسی (پیامبر)؛

۳. مغازی نویسی (شرح حال جنگ های پیامبر)؛

۴. طبقات و رجال (مرام و مسلک اصحاب پیامبر و محدّثان صدر اسلام).

با توجه به عوامل یادشده، شیوه های رایج تاریخ نگاری در اسلام را می توان به سه شیوه یا روش بیان کرد:

روش نخست: این روش بر بنیاد تألیف در مغازی و سیره پیامبر خدا۹ رشد کرد. مکتب تاریخ نگاری مدینه با عنایت به اسناد برای کشف حقیقت متن و بیان دقت در نقل، متولّی اِعمال چنین روشی به شمار می رفت.

روش دوم: این روش بر اساس قصص تاریخی بود که تاریخ نگاران به تقلید از راویان پیشین عرب، قصص را با آرایش های قهرمان مآبانه به گونه ای

مبالغه آمیز با آمیزه ای از شعر و نثر می آراستند. دیری نپایید که توجه به تاریخ قدیم عرب و سیر تاریخی بشر آشکار شد و عده ای از مؤلفان در این میدان به تألیف پرداختند.

روش سوم: روش سوم را که می توان مکتب جدیدی در روش مندی تاریخ اسلامی برشمرد، عبارت بود از روش نقد تاریخی، روایت تاریخی و اسناد آن. این روش با پیدایش تاریخ نگاران شهرها و پرداختن آنان به میراث و بیان اخبار قبایل و انساب، شهرها و زندگی نامه محدثان، قاریان، فقیهان و عالمان وارد تاریخ نگاری اسلامی شد. (۱)

درباره اینکه تاریخ نگاری در اسلام از چه زمانی آغاز شده، آرای مختلفی بیان شده است. عده ای به ترجمه آثار رومی و یونانی و اثرگذاری حوزه های تمدن یونان و روم از راه سوریه و دمشق و حوزه های غربی امپراتوری اسلامی در ظهور معرفت و دانش تاریخ نگاری در حیات مسلمانان اشاره کرده اند.(۲) عده ای دیگر به تاریخ نگاری ایرانیان و تأثیر آیین نامه ها، شاهنامه ها و ترجمه آنها به زبان عربی اهمیت بسیار داده اند.(۳) هم چنین عده ای برای ظهور و معرفت تاریخ نگاری، به ریشه های زبان شناسی لغوی و اصطلاحی تاریخ روی آورده و به نقش آثار مکتوب و تاریخی عربستان و تمدن های قدیمی این حوزه اشاره کرده اند. (۴)نظریه های دیگری نیز در این باره بیان شده است که اندکی با موارد اشاره شده از نظر موضوعی فرق دارد. برای مثال، عده ای بر این عقیده اند که تاریخ نگاری ابتدا از تفسیر آیاتی آغاز شد که به

۱- صادق آیینه وند، علم تاریخ در گستره تمدن اسلامی، ج ۱، صص ۱۳۵ و ۱۳۶.
۲- فرانتس روزنتال، تاریخِ تاریخ نگاری در اسلام، ترجمه: اسداللّه آزاد، ص ۹۳.
۳- محمد محمدی ملایری، فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی، ص ۱۵۰.
۴- علم تاریخ در گستره تمدن اسلامی، ص ۵۳.

سرگذشت ملت ها و امم گذشته و قصص پیامبران پیشین مربوط بود. آنگاه با تدوین زندگی نامه و سیره پیامبر و یاران او و پیدایش کتاب هایی به نام «سیره»، «مغازی» و «طبقات» تشخّص و تمایز کامل پیدا کرد. از طرف دیگر، فتوحات و پیروزی های نظامی و سیاسی که پس از رحلت پیامبر نصیب مسلمانان در سراسر جهان شد، موجب پیدایش شاخه ویژه ای از تاریخ به نام «فتوحات» نیز گردید.(۱) همان گونه که استاد شهید مرتضی مطهری در این باره گفته است، آنچه مسلّم است اینکه تاریخ نویسی در اسلام وجود داشته است؛ از سیره و تاریخ شخص معیّن گرفته، مانند سیره های نبوی و تواریخ بعضی پادشاهان تا تاریخ شهرها و کشورها، مانند تاریخ بغداد و قم و مصر و دمشق و تاریخ علوم، یعنی تاریخ اهل یک فن، مانند طبقات الحکماء و در نهایت، تواریخ عمومی، مانند تاریخ طبری و یعقوبی. (۲)

۶. تاریخ و قرآن

اشاره

می دانیم که مطلق «علم» در اسلام همواره با نوعی قداست همراه بوده است. در این میان، «دانش تاریخی» ویژگی های خاصی دارد که این علم را همواره از علوم دیگر جدا کرده است. اهمیت این نکته با رجوع به قرآن کریم به آسانی قابل فهم است. در قرآن، از تاریخ به عنوان روزهای خدا (ایام الله) یاد شده است. شاهد این مطلب، امر و فرمان خداوند به موسی۷ برای هدایت قومش است که از یادآوری تاریخ و سرنوشت پیشینیان حکایت دارد:

وَ لَقَدْ أَرْسَلْنا مُوسی بِآیاتِنا أَنْ أَخْرِجْ قَوْمَکَ مِنَ الظُّلُماتِ إِلَی النُورِ وَ ذَکِّرْهُمْ بِأَیّامِ اللّهِ إِنّ فی ذلِکَ لَآیاتٍ لِکُلّ ِ صَبّارٍ شَکُورٍ. (ابراهیم: ۵)

۱- ابوالفضل شکوری، درآمدی بر تاریخ نگری و تاریخ نگاری مسلمانان، ص ۶۷.

۲- مرتضی مطهری، خدمات متقابل اسلام و ایران، ص۵۴.

و ما موسی را با آیات خود فرستادیم [و به او گفتیم: ای موسی،] قومت را از ظلمات بیرون بیاور و به عالم نور برسان و روزهای خدا را به آنها یادآوری کن؛ که در این یادآوری، برای هر شخصی که صبور و شکرگزار است، دلایل [روشنی] نهفته است.

توجه به نقش تاریخ در قرآن، راز این تقدیس را هویدا خواهد کرد؛ چون بازگشت تاریخ و حرکت آن به حرکت نفوس آدمیان و در نتیجه، تغییر و تبدیل اجتماع انسانی است و این تکامل امت ها به تحقق آرمان های الهی خواهد انجامید.

اکنون باید به این نکته اشاره کنیم که آنچه مایه شکوفایی تاریخ نگاری در میان مسلمانان شد، (حال آغاز آن را به هر صورت که بخواهیم تصور کنیم) تأثیری است که قرآن کریم در این زمینه بر افکار مسلمانان بر جای گذاشت. (۱)با رجوع گذرا به این کتاب (قرآن) درخواهیم یافت که از نگارش قصص اقوام گذشته، زندگی پیامبران و نوع برخورد مخالفان با آنها و ظهور و سقوط اقوام پیشین (عاد و ثمود و...) سرشار است که همه اینها نوعی نقل و روایت گری در تاریخ است.

نکته جالب آن است که با وجود اهتمامی که قرآن نسبت به تاریخ دارد، لفظ تاریخ در قرآن موجود نیست، بلکه واژه های مترادف با آن، برای بازگویی و دلالت بر این مفهوم به کار رفته است که از آن میان، به واژه «قصص» به معنای داستان های زندگی پیامبران و ملل گذشته می توان اشاره کرد.(۲) هم چنین قرآن برای نقل تاریخ، از واژه های کلیدی خاص خود، مانند «ملاء و مترفین» (۳)، «عبرت»(۴) ، «قری» (۵)و «مستضعفین و مستکبرین»(۶) استفاده

۱- سیره نویسی و مغازی نویسی نیز تأثیر بسزایی در رواج تاریخ نگاری بین مسلمانان داشت، ولی بدون شک، رتبه آنها از نظر تأثیر، پس از قرآن کریم است.

۲- نک: سوره های اعراف، انبیاء، یوسف، نمل، کهف و قصص.

۳- نک: یونس: ۸۸، مومنون: ۲۴، اعراف: ۶.

۴- نک: آل عمران: ۱۳، یوسف: ۱۱۱.

۵- نک: عنکبوت: ۳۱، انعام: ۱۲۳، اعراف: ۴۷.

۶- نک: ابراهیم: ۲۱، اعراف: ۴۷.

می کند.

قرآن، قصه هـای بسیاری نقل می کنـد، ولی بایـد به این نکته توجه داشت که منظور از این روایت گری و نقل تاریـخ، عبرت آموزی است. داسـتان یوسف و زلیخا که در سوره «یوسف» به تفصـیل آن را خواهید یافت، دارای مفاهیم عمیق بسیاری است، ولی از مهم ترین آنهـا همان دگرگونی است که در انسان رخ می دهـد. هم چنین از نظر قرآن، حرکت تاریـخ، حرکتی کاملاً فزاینـده و رو به رشد و تکامل است؛ چون در نهایت، انسان ها با مطالعه تاریخ دارای تکامل نفسانی خواهند شد. برخی عبارت «قُلْ سِيرُوا فِي ٱلأَرْضِ...»، یعنی سیر در زمین را به سیر در تاریـخ معنا کرده اند. به نظر می رسد چنین معنایی، سـنجیده باشد؛ چون سیر در جغرافیا به خودی خود ارزشی ندارد، بلکه جغرافیا تنها راهی برای فهم و تکامل تاریخ است. به طور کلی، قرآن، تاریـخ را ابزاری برای هـدایت عـامه مردم به کـار می گیرد و به تمام افراد بشـر اعلام می کنـد که با فحص و تتبع در تاریـخ به قواعد و ظرایفی خواهید رسید که با کشف و به کارگیری آنها می توانید راه هدایت را بپیمایید.

«... بحث در قوانین تاریـخ، رابطه شدیدی با قرآن به عنوان کتاب هدایت، به عنوان کتابی که از تاریکی های ضـلالت به سوی نور هدایت و رهبری می کند، دارد؛ زیرا جنبه عملی این کار یا جنبه بشری آن تحت تأثیر سنت های تاریخ است. بنابراین، باید ما از آن الهام بگیریم و باید قرآن در زمینه تعیین چارچوب نظریه خود از سنن تاریخ، تصویری و مطلبی به ما بدهد». (۱)

شاید تفاوت اصـلی قرآن با کتاب های پیشـین مشابه خود را در همین نکته بتوان خلاصه کرد که قرآن نه تنها تاریخ را روایت می کند، بلکه ضمن روایت، به

۱- سید محمدباقر صدر، سنت های تاریخ در قرآن، ص ۱۱۷.

حکمت و پندآموزی نیز توجه دارد؛ چیزی که در تورات کمتر به آن برمی خوریم.

در اینجا به دو حکمت مورد بحث اشاره می کنیم:

الف) عبرت گیری

لَقَدْ كانَ فی قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِی ٱلْأَلْبابِ. (یوسف: ۱۱۱)

به راستی، در داستان ها و سرگذشت [اقوام پیشین] عبرت و بیداری برای صاحبان خرد است.

در سوره نازعات می خوانیم:

إِنّ فی ذلِکَ لَعِبْرَةً لِمَنْ یَخْشی. (نازعات: ۲۶)

همانا برای هر کسی که خداترس باشد، در این ماجرا، عبرتی است.

این آیات و مشابه آنها به آسانی نشان می دهد که قرآن با توجه به اهداف انسان ساز خود همواره از سرگذشت پیامبران و اقوام گذشته بهره جسته و مردم را به عبرت و درس آموختن از رویدادهای تاریخی فراخوانده است و همین امر زمینه پیدایش علم تاریخ را در میان مسلمانان به وجود آورده است.

ب) معرفت و شناخت

قرآن را به حق می توان بزرگ ترین منبع برای معرفت و شناخت دانست که ضمن توصیف و روایتی که در آن موجود است، به راحتی می توان به این مهم دست یافت.

قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِکُمْ سُنَنٌ فَسِیرُواْ فِی الأَرْضِ فَانْظُرُواْ کَیْفَ کَانَ عَاقِبَهُ الْمُکَذَّبِینَ. (آل عمران: ۱۳۷)

قبل از شما ملت هایی بودند و رفتند. پس در اطراف زمین گردش کنید تا عاقبت دروغ گویان را ببینید.

خداوند در سوره یوسف می فرماید:

أَفَلَمْ یَسِیرُواْ فِی الأَرْضِ فَیَنظُرُواْ کَیْفَ کَانَ عَاقِبَهُ الَّذِینَ مِن قَبْلِهِمْ. (یوسف:۱۰۹)

آیا در روی زمین سیر نکردید تا عاقبت پیشینیان را بنگرید.

در سوره سبا نیز می فرماید:

وَقَدَّرْنَا فِيهَا السَّيْرَ سِيرُوا فِيهَا لَيَالِيَ وَأَيَّامًا آمِنِينَ. (سبا: ١٨)

و آنها را گفتیم [که در این شهرهای نزدیک به هم] شبان و روزان با ایمنی کامل مسافرت کنید.

به نظر می رسد قرآن در این روایات، یک قدم از معرفت و شناخت معمولی فراتر گام برداشته است و بر آن است که به انسان ها بفهماند تاریخ را به هر صورتی که می توانید دریابید؛ چون خود نیز بخشی از آن هستید. به قول دکتر علی شریعتی: «تاریخ، کوره ساختن و پرداختن و تبدیل انسان ها است». (۱)

به عنوان نتیجه بحث باید به این نکته اشاره کنیم که هرچند قرآن به تاریخ امم و ملل پرداخته است، هدفش صرفاً واقعه نگاری نیست، بلکه کشفِ مفاهیم و عبرت آموزی و مانند اینها و به بیان دیگر، نوعی فلسفه تاریخ است. وقتی خداوند در قرآن کریم می فرماید: «وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ»؛(۲) به این معناست که پایان مسیر و منازل تاریخ، پیروزی مستضعفین است.

اکنون پس از مقدمه ای که در مورد کلیاتی از تعریف تاریخ، فلسفه تاریخ، تاریخ نگاری در اسلام بیان شد، وارد بحث اصلی خود، خواهیم شد.

۱- علی شریعتی، تاریخ و ارزش آن در اسلام، ص۱۳.

۲- قصص: ۵.

فصل دوم: تفاوت فیلم نامه با واقعیت های تاریخی

۱. واقعیت و تاریخ

بار دیگر به یاد بیاوریم که تاریخ بدان صورت که معمولاً نوشته شده، با آن تاریخ که واقعاً حیات داشته است، کاملاً متفاوت است. مورخ وقایع استثنایی را ثبت می کند؛ چون چنین وقایعی جالب توجه اند.

ویل دورانت

آنچه در تاریخ اتفاق افتاده و اتفاق نظری هر چند اجمالی بر آن صورت گرفته است، یک واقعیت تاریخی را تشکیل می دهد. پذیرش بسیاری از واقعیت های تاریخی شاید در ابتدا کمی سخت و مشکل به نظر آید، ولی ناچاریم بعد از حذف جزئیاتی که معمولاً زمان سبب ساز آن شده است، آن واقعه تاریخی را بپذیریم.

اگر واقعیت تاریخی به هر صورتی که امکان داشته باشد، اثبات شود، از نقل اخبار گرفته تا ضبط دقیق آن به وسیله تاریخ نگاران یا هر گونه دیگری که بتوان تصور کرد، ناچاریم آن را بپذیریم و تصدیق کنیم. به این مثال توجه کنید: جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ شروع شده و ۵ سال هم به طول انجامیده است. این یک واقعیت تاریخی به وقوع پیوسته است و از آن به عنوان حقیقت تاریخی یاد می شود. هر چند جزئیاتی نیز دارد که قابل

تعویض و تغییر نیست، ولی خواننده این واقعیت و حقیقت تاریخی، هیچ گاه تصور و توهم خاص دیگری نمی تواند در مورد آن پیدا کند. تنها کاری که از دست او بر می آید، فقط پذیرش آن حقیقت و واقعیت تاریخی است.

به نظر می رسد این واقعیت و حقیقت تاریخی هنگامی که وارد عرصه سینما و به طور کلی، هنر می شود، راهی دیگر در مسیر خود انتخاب می کند. سید مرتضی آوینی در کتاب آینه جادو می نویسد:

نوع رابطه ای که سینما با انسان امروزه دارد، هرگز نظیر آن را در تاریخ نداشته است. تماشاگر سینما در توهمی از یک واقعیت غرق است، بی آنکه رنج های آن زندگی دامن او را بگیرد. تماشای برف، برای آنکه از پشت پنجره یک اتاق گرم به آن می نگرد، زیباست، اما برای آنکه خانمانی ندارد تا بدان پناه برد، چطور؟ (۱)

شاید بتوان گفت مهم ترین تفاوت میان واقعیت تاریخی با واقعیت در فیلم نامه، نقاشی، عکس و مانند آن در همین جاست. تاریخ نمی تواند خلاف آنچه اتفاق افتاده است، گزارش دهد. البته ذکر این نکته نیز لازم است که گاهی اوقات، تحریفاتی عمدی و غیر عمدی در تاریخ اتفاق افتاده است، ولی هنگامی که واقعه ای اثبات شد، آن گاه حقیقت، پذیرفتنی خواهد شد. در مقابل، سینما به راحتی می تواند واقعیت را برای بیننده وارونه جلوه دهد.

برخی متفکران به ویژه شکاکان مطلق (سوفسطاییان) از بُعد معرفت شناختی بر این باورند که معرفت، به معنای دست یابی به واقعیت، در هیچ ساحتی حتی در تاریخ هرگز ممکن نیست. از نگاه اینان، واقعیت امری گذران، مبهم و ناپایدار است. بی شک، اگر چنین سخنی پذیرفته شود، به شک گرایی تاریخی می انجامد. از این رو، اگر واقعیت، امری مبهم و گریزان

۱- سید مرتضی آوینی، آینه جادو، ص ۴.

باشد و نتوان هیچ واقعیتی را در تاریخ پذیرفت، با مشکلی بزرگ روبه رو خواهیم شد. در این صورت، پذیرش کوچک ترین واقعه تاریخی یا امکان ندارد یا اگر ممکن باشد، مدت ها سبب توقف کار محقّق خواهد شد.

روشن است که بحث از امکان کشف واقع و چگونگی فرآیند آنچه به صورت مطلق و چه در حیطه حقایق تاریخی، از وظایف معرفت شناسی یا معرفت شناختی تاریخی است و در این نوشتار مجال پرداختن به آن نیست. از این رو، ما تنها به مثابه پیش فرضِ بحث خود در مقابل شکاکان نسبت به امکان رسیدن به واقعیت و از جمله واقعیت های تاریخی، بر این باوریم که دست یابی به وقایع تاریخی هم امکان دارد و هم محقَّق شده است و دیدگاه شکاکان تاریخی را مردود می شماریم.(۱) البته این نکته قابل انکار نیست که واقعیت و حقیقت تاریخی اگر از نظر زمانی به محقق نزدیک باشد، پذیرش آن چندان سخت نیست، اما اگر از لحاظ زمانی به چندین قرن قبل برسد، بی شک، کار سخت تر است و حکایتی می شود از مولانا که می گوید:

دیدنش با چشم چون ممکن نبود

اندر آن تاریکی اش کف می بسود

آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد

گفت همچو ناودانستش نهاد

آن یکی را دست بر گوشش رسید

آن بر او چون باد بیزن شد پدید

آن یکی را کف چو بر پایش بسود

گفت شکل پیل دیدم چون عمود

آن یکی بر پشت او بنهاد دست

گفت این پیل چون تختی بُدَه است

همچنین هر یک به جزئی چون رسید

فهم آن می کرد هر جا می شنید

۱- بایـد توجه داشت که واقع گرایی در مقابل شـکاکیت قرار دارد. واقع گرایی به دو صورت خام و پیچیده عرضه شده است. عموماً فیلسوفان کلاسـیک به رئالیسم خام یا بسـیط باور داشـته انـد و معرفت شـناسان یا فیلسوفان معاصـر به رئالیسم پیچیـده یا انتقادی اعتماد دارنـد که این مسـئله در بحث ما تأثیری نـدارد. همین که اصل امکان میل به واقعیت، مفروض باشد، برای ادامه بحث کفـایت می کنـد. (برای ملاـحظه دقیق بحث دربـاره واقعیت گرایی و گونه هـای آن نک: چالمرز، چیستی علم، ترجمه: سعید زیباکلام).

حوادث تاریخی گذشته نیز که بُعد زمانی بسیاری از آن یافته ایم، شاید چنین باشد؛ چون:

۱. زمان گذشته است؛

۲. هر کدام از تاریخ نگاران، بخشی از مطالب را نگاشته اند؛

۳. تحریفات در تاریخ وارد شده است؛

۴. تاریخ همواره از فاتحان سخن گفته است.

حال آیا می توان یک واقعیت تاریخی را بدون چون و چرا و به صرف ذکر در کتاب های طبقاتی پذیرفت؟ پرسش این پاسخ شاید در ابتدا کمی سخت به نظر آید، ولی دست کم به راحتی می توان گفت محقق یک واقعیت تاریخی را هنگامی می پذیرد که بر پایه شواهد و دلایل لازم و کافی، قطع و یقین از ذکر آن واقعه برایش حاصل آید، نه اینکه صرف ذکر آن سبب تأیید و پذیرش آن واقعه شود. اگر این نکته را بپذیریم، آنگاه به این مطلب می توان اذعان کرد که تمامِ کلام و تفاوت ها در همین مطلب خلاصه می شود که پذیرش تمام یک واقعه و حقیقت تاریخی سخت است، ولی وقتی به آن اطمینان پیدا کردیم، ذهن با آرامش تمام آن را می پذیرد.

درباره هنر سینما، یک نکته مهم وجود دارد و آن اینکه هنر یاد شده با دگرگونی واقعیت ها روبه روست. رالف استیونس در کتاب هنر سینما می نویسد:

حقیقت آن است که علی رغم اعتقاد عمومی، سینما با تمام منابع فنی و علمی خویش، به هیچ وجه نمی تواند واقعیت را بدون نقص بازسازی کند. دنیایی که ما درون پرده سینما می بینیم، هر چند ظاهراً رونوشت و کپیه ای دقیق جلوه کند، اما کاملاً با دنیایی که در آن زندگی می کنیم، تفاوت دارد، به خصوص زمان و مکان، هیچ کدام در سینما و در عالم خارج دارای مشخصات یکسانی نیستند.(۱)

۱- رالف استیونسن و ژ. ر. دبری، هنر سینما، ترجمه: پرویز دوایی، ص ۳۵.

برخی نیز حقایق و واقعیات عرضه شده در فیلم را با فضای مثالی مقایسه کرده و گفته اند:

واقعیت عرضه شـده در فیلم بیش از هر چیز قابل قیاس با فضای مثالی رؤیاست. در رویا نیز همه چیز نشانه و علامت است، نه واقعیت؛ نشانه هایی سـمبلیک دال بر معانی خاص. رؤیا نیز «جهان سوبژکتیو» درون انسان است که انعکاس بیرونی یافته است. همچون فیلم که خواه ناخواه نشان دهنـده دنیای ذهنی است که فیلم ساز در آن زنـدگی می کنـد. هر کس در «جهان معرفت» خویش می زیـد و این جهـان همان قـدر به «جهان واقعی» نزدیک است که معرفت او راهبر به حقیقت شـده است. جهان رؤیا، فضـایی مثـالی است و هرگز احکـام «دنیـای واقعی» بر آن بـار نمی شود. در عـالم واقع، قوانین طبیعی، قراردادهـای اجتماعی و احکام شریعت امیال آدم ها را مقید می دارند. (۱)

از این رو، سینما و فیلم نامه برای بیان واقعیت با دو مشکل روبه ر وست: اول آنکه واقعیت را بازسازی می کند و دوم آنکه به علت دخالت هنر انسانی همواره واقعیت ها با دگرگونی همراه است.

یوری لوتمن در کتاب نشانه شناسی و زیبایی شناسی سینما می نویسد:

هنرهـا هر یـک به حـدّی، در رسانـدن حس واقعیت به مخـاطبین خود ملاـحظه و دلواپسـی دارنـد. سـینما از این نظر، در مرتبه نخست قرار دارد. رویـدادی که بر پرده سـینما به وقوع می پیونـدد، هر چند خیالی، تماشاگران، شاهد آن بوده و به یک معنی، در آن شـرکت دارنـد. بنـابراین، بـا اینکه تماشاگر از ماهیت غیرواقعی رویـداد، آگاه است، از نظر عاطفی، به گونه ای واکنش نشان می دهـد که گویی در برابر رویـدادی واقعی قرار دارد. اعتقاد عاطفی تماشاگر به اصالت مضـمونی که بر پرده نشان داده می شود، سینما را در یکی از مهم ترین مسائل تاریخ فرهنگ درگیر می کند. (۲)

همچنین بایـد اشـاره کنیم که یـک شـیء (یـک حقیقت ـ یـک واقعیت) در عـالم واقع (خـارج) آنچنـان که هست و به وجود آمده، پایدار است. همان

ص: ۴۸

۱- . آیینه جادو، ص ۳۷.

۲- . یوری لوتمن، نشانه شناسی و زیباشناسی سینما، ترجمه: مسعود اوحدی، ص ۲۷.

واقعیت در قاب تصویر فیلم و زیرِ دستان کارگردان به مطلبی خاص اشاره می کند که مورد نظر فیلم ساز در همان زمینه است. پس قاب تصویر دوربین، عالم تخیل کارگردان است، ولی بیرون از سینما، عالم واقع. پس به هیچ عنوان نمی توان این دو را با هم مقایسه کرد. (۱)

چنانچه برخی گفته اند، نظریه مؤلف(۲) نیز با توجه به همین مطلب خلق شده است؛ چون فیلم، اثر و تألیفی است از کارگردان آن. حقیقت آن است که آنچه در سینما به عنوان واقعیت عرضه می شود، ماهیتی آرمان گرا دارد، نه واقعی. علتی که برای این مدعا می توان بیان کرد، اتفاقات ثبت شده از حقایق در فیلم هاست؛ زیرا آنچه از واقعیت در فیلم نشان داده می شود، یک واقعیت خالص و دور از حشو و زواید و معمولا مطلق (مطلق خیر و نیکی، مطلق شر و بدذاتی، مطلق خوشبختی، مطلق بدبختی، مطلق قدرت یا مطلق ضعف و درماندگی) است، در حالی که واقعیات موجود در خارج چنین نیستند. (۳)

آنچه مدعای ما را کامل می کند، این است که کارگردان در نشان دادن مکان ها (فضا)، زمان ها، علت ها و معلول ها و دیگر حوادث، در هر واقعیتی که آن را از دریچه دوربین به مخاطبش منتقل می کند، آزاد است و به هر شکل ممکن، فقط از این عناصر برای مخاطب پسند شدن کارش استفاده می کند. در همین زمینه، در کتاب کاوش در الهیات و سینما چنین می خوانیم:

سینما زاییده آرزو و سودای بازتولید تصاویری بود که جهانی را که در آن زندگی می کنیم، نمایش دهد (یا به بیان دیگر، جهان را از دریچه چشم و گوش سازندگان خود باز بنماید)؛ ضبط زندگی و «منجمد ساختن» (۴)آن برای

۱- آیینه جادو، ص ۵۱.

۲- (Auteur Theory) نظریه ای در فیلم سازی است که بر مبنای آن، کارگردان، خالق اصلی فیلم به شمار می رود.

۳- نک: آیینه جادو، ص

۴- Freeze

آینـدگان. سـینما همچنین به واسـطه تکنولوژی خود این توان را دارد که به فعـالیت در قلمروهـای تخیـل بـپردازد... . بنـابراین، تناقض بنیادی فیلم در این است که «واقعی بودن» را به شـکلی مکانیکی بازتولیـد می کنـد و توانایی اسـتفاده از توهـم و حیله و نیرنگ را دارد. (۱)

بنـابراین، می توان چنین نتیجه گرفت که فیلم نـامه بـا واقعیت تـاریخی در چنـد جهت متفـاوت است. برای روشن شـدن هرچه بیشتر این تمایز، دو بحث بعدی ضروری می نماید.

۲. واقعیت؛ مسئله ای نو در سینمای جهان

چند دنیای قلابی مثل کره زمین وجود دارد؟

فیلم طبقه سیزدهم

جهان سینمایی با جهان واقعی که در آن زندگی می کنیم، بسیار متفاوت است. با وجود اینکه سینما در میان دیگر واسطه های هنری قـابلیت بیشـتری در القـای احسـاس واقعیت به مخـاطب دارد، ولی واقعیـتی که در فیلم عرضه می شود، بـا واقعیتی که در جهان خارج از فیلم وجود دارد، اساساً تفاوت دارد. واقعیت سـینمایی بیش از آنکه از جهان خارج سرچشمه گرفته باشد، ناشی از بازآفرینی واقعیت درونی فیلم ساز است و در نهایت، تجلی واقعیتی است که فیلم ساز از جهان خارج از وجود خویش انتزاع کرده است. (۲)

شاید مسـئله چند قرن گذشته، مسئله قدرت بود، ولی مسئله امروز، مسئله واقعیت است. چه بسا کسانی بر این عقیده اند که این زنـدگی که ما در آن هستیم، مو به مو، یک توهم از پیش طراحی شده باشد و ما سـخت در حال بازی کردن واقعیت خیالی یا واقعیتی هستیم که در گذشته رخ داده است.

شمار فیلم هایی که آنچه را ما از آن به نام «زندگی» یاد می کنیم، به تصویر

۱- کلایو مارش و گی ارتیز، کاوش در الهیات و سینما، ترجمه: امیر احمدی آریان، ص ۴۰.

۲- محمد صدری، مفهوم واقعیت در هنر و سینما، ص ۶۳.

در آورده و به مسئله واقعیت پرداخته اند، رو به فزونی است. این فیلم ها در جوهره خود عمیقاً به مسئله واقعیت پرداخته و چشم اندازهای انقلابی از آن ترسیم کرده اند. شش فیلم آسمان وانیلی، ذهن زیبا، زندگی در بیداری، جاده ماهالند، نمایش ترومن و ماتریکس، آشکارا مجذوب امری به نام «واقعیت» شده اند.

به نظر می رسد فیلم هایی که صرفاً واقعیت را نشان می دهند، نمی توانند در ذهن مردم اثری هنری به حساب آیند؛ چون بیننده، منتظر است فیلم، واقعیت را با عناصر هنری دیگر پیوند بزند. بعضی بر این عقیده اند که هر صحنه ای که تمام جزئیات عادی را بدون هیچ رویداد دراماتیکی به همراه داشته باشد، به شدت خسته کننده است؛ زیرا اگر واقعیت در سینما تصفیه نشود، مایه کسالت و پراکندگی ذهن تماشاگر خواهد شد.

نقش عناصر عاطفی در قبول واقعیت، انکارناپذیر است. ما نه فقط از ظاهر نزار و لباس مندرس یک فقیر ناراحت می شویم، بلکه حس درونی ما نیز در باور اینکه در حقیقت، او محتاج است، دخالت دارد. فیلم می تواند واقعیت را صادقانه به نمایش بگذارد، ولی در پذیرش این نمایش، نه تنها ویژگی های صوتی و تصویری، بلکه قدرت های عاطفی نیز دخیل است. فیلم هایی که صرفاً واقعیت را می نمایانند، نمی توانند در عین حال، اثری هنری تلقی شوند، مگر آنکه قابلیت های عاطفی فیلم را نیز به خدمت گرفته باشند. (۱)

سینما به راحتی می تواند واقعیت های زنده ملموسی را که تماشاگر می تواند به آسانی در اطراف خود ببیند، دگرگون سازد. سینما می تواند یک انسان لال را به سخن گفتن و یک انسان کر را به شنیدن وا دارد. می تواند

۱- . سید محسن هاشمی، از ذهنیت تا عینیت در سینما، ص۷۱.

عناصری را که هر کدام در یک برهه زمانی و در یک جای تاریخ اتفاق افتاده است، در کنار هم یا هم زمان با هم نشان دهد. تماشاگر نیز با علم به اینکه این دگرگونی، واقعیت است، به راحتی این توهم بزرگ را می پذیرد. پذیرفتن یا نپذیرفتن واقعیت در سینما از ناحیه تماشاگر، «سورئالیسم» را در سینما به وجود می آورد؛ زیرا سورئالیسم در سینما از همین ویژگی عجیب استفاده کرده است. در سورئالیسم، به عمد به تماشاگر اطمینان داده نمی شود که امور و حوادث گوناگون را واقعی بپندارد یا غیرواقعی.

سینما می تواند به راحتی، مخاطبان خود را بر سر دو راهی قرار دهد و راه انتخاب را به خود آنها بسپارد که خودشان بین واقعیت و بدل، یکی را انتخاب کنند. در حالی که در عالم واقع، یک موضوع خارجی واقعی به وسیله دیگر اندام، غیر از چشم سبب اثرگذاری بیشتر و شدیدتر بر قلب و ذهن انسان می شود. اگر شیئی در خارج (مثلاً یک شاخه گل رز) با چشم دیده شود، معمولاً آن را با دست می توان لمس کرد و با حس بویایی تقویت می شود.

آندریاس فی نینگر در کتاب اصول کادربندی در عکاسی درباره همین موضوع می نویسد:

...تأثیری که یک موضوع (واقعی خارجی) بر بیننده می گذارد، صرفاً یک تأثیر ظاهری نیست، بلکه به وسیله تأثیرات احساسی دیگر نیز تحکیم و تکمیل می گردد. مثلاً وقتی در ساحل دریا قدم می زنیم، علاوه بر اینکه دریا، ماسه و آسمان را می بینیم، فریاد بچه ها و صدای شکستن امواج را نیز می شنویم، حرکت موج را در زیر پا ، گرمای آفتاب را بر بالای سر و خنکی نسیم ملایم را حس می کنیم... اما وقتی سعی می کنیم همه این تأثیرات را روی فیلم ثبت کنیم، آنچه به دست می آوریم، فقط قسمت دیداری و یا ظاهری آن است و اگر با مواد سیاه و سفید کار کنیم حتی همان تصویر ظاهری نیز فاقد رنگ خواهد بود... بنابراین، تعجبی ندارد

ص: ۵۲

که این همه تصویر، ناخوشایند و مأیوس کننده به نظر می آیند. این خود ابداً جای تعجب ندارد.(۱)

پس در عالم قاب و تصویر سینمایی، یک تصویر برای نشان دادن تمام جزئیات بو، مزه، سختی، نرمی و مانند آن با مشکل روبه روست و معمولاً ـ فیلم ساز مجبور است از فنون دیگری برای القای یک واقعیت خارجی سود بجوید؛ چون فیلم ساز در ابتدا تلاش می کند سلسله عواملی را که یک واقعیت خارجی را تشکیل می دهد (مانند تصویر، صدا، فضا و...) را از هم تفکیک کند. سپس برای هر کدام از این عوامل، یک جای گزین نشانه در قاب تصویر پیدا می کند. آنگاه آنها را ترکیب می کند و به اسم «واقعیت» به بیننده انتقال دهد. هر چند این واقعیت هیچ گاه نخواهد توانست به جای واقعیت خارجی بنشیند، بیننده می کوشد خود را با این واقعیت ساختگی فیلم ساز هماهنگ سازد تا بتواند با واقعیت جهان سینمایی ارتباط برقرار کند.

یک نکته دیگر نیز در به وجود آوردن اختلاف بین واقعیت و سینما دخالت دارد و آن حضور شیئی به نام دوربین است. دوربین می تواند شی ء واقعی کوچکی را بزرگ و شی ء بزرگی را کوچک نشان دهد یا متحرک پرسرعتی را آهسته و عنصر آرامی را پرشتاب نشان دهد. تنها هنگامی دوربین فیلم برداری همان تصویری را نشان می دهد که چشم ما از وقایع اطراف می بیند که کاملاً همانند چشم عمل کند و این حاصل نمی شود مگر با کندی و آرامش.

۳. تفاوت شخصیت های تاریخی در سینما با شخصیت های واقعی تاریخی

از مطالبی که در بحث پیشین گفته شد، نتایجی به دست می آید که دقیقاً در کاراکتری که نقش «شخصیت های تاریخی» را بازی می کند، تکرار خواهد شد. بازسازی دقیق و مو به موی واقعیت تاریخی در سینما، نه ممکن است و

۱- آندریاس فی نینگر، اصول کادربندی درعکاسی، ص ۴۱.

نه عملی و شاید مطلوب هم نباشد.(۱) تماشاگر سینما به طور نامشخص و مبهمی می داند که اقوام در گذشته، به زبان های خاصی مانند لاتین، سریانی، عبری و... صحبت می کردند، ولی هرگز نخواهد پذیرفت که قهرمان داستانش که شاید به شدت هم به او علاقه پیدا کرده است، به آن زبان ها سخن بگوید، بلکه همین که گفت وگوها حالت و لحن قدیمی داشته باشد، برای او کافی است. هنرمندی هم که نقش یک شخصیت تاریخی را بازی می کند، تنها و تنها می کوشد کلیتی از نقش هنری خویش به وجود آورد که با عمق عاطفی یا فکری، مخاطب را متقاعد سازد. در این سطح، هنرمند می کوشد افکار، عواطف، ویژگی های اخلاقی و حقایقی که پیرامون او جریان دارد، شبیه آن شخصیت واقعی تاریخی شود. در این میان نباید از« قوه پذیرش» مخاطب نیز به راحتی گذشت. این قوه، قوه ای مؤثر در پذیرش نقش شخصیت های تاریخی است. برای مخاطب کافی است که هنرپیشه محبوبش، فقط اندکی از آن ویژگی ها را داشته باشد. همین توهم واقعیتِ یک واقعه تاریخی سبب هم ذات پنداری سریع مخاطب با آن هنرپیشه خواهد شد؛ چون مخاطب در عمل می داند که شخصیتِ به نمایش درآمده، گام هایی اساسی با شخصیت واقعی فاصله دارد. باری، این همان جادوی سینماست که از آن سخن گفتیم؛ «توهم واقعیت به جای پذیرش عملی واقعیت».

درباره تأثیر ذهن مخاطب بر اثربخشی و اثرپذیری از یک فیلم باید به این نکته اشاره کنیم که در هنر، سطح ذهنی مخاطب که می تواند سطح تخیل نیز نامیده شود، از اهمیت فراوانی برخوردار است.ای، اچ، گامبریج در گفت وگویی چنین بیان می کند:

۱- خواننده محترم توجه داشته باشد که این مطلب با آنچه در آغاز بحث به عنوان پیش فرض گفته ایم مبنی بر اینکه امکان واقعیت تاریخی وجود دارد، تنافی ندارد؛ زیرا مراد ما در اینجا آن است که هرچند دست یابی به واقعیت، ممکن است، بازسازی یا رسیدن به تفصیل و جزئیات وقایع تاریخی، سخت و حتی در برخی موارد، ناممکن است.

نقاش در ماهیت دنیا تجسّس نمی کند، در ماهیت واکنش ما نسبت به دنیا بررسی می کند... مسئله نقاش، مسئله روان شناختی است. اگر این گفته در نقاشی و بیان نقاش از دنیای مادی مصداق داشته باشد، در مورد فیلم تحقق بیشتری خواهد داشت؛ زیرا فیلم، افکار و احساسات را کامل تر و روشن تر بیان می کند. هیچ چیزی به خودی خود، خوب یا بد نیست، بلکه این فکر ماست که هر چیزی را بد یا خوب می کند. در کار هنرمند، جدا از تأثیر و فشار آنی دنیای مادی، کفه به جانب سطح ذهنی مایل است. (۱)

نکته دیگر، قدرت، قوت تجربه، اثربخشی و صمیمیتی است که هنرپیشه سینما باید دارا باشد. شاید یک گام نیز بتوان پیش تر گذاشت و گفت هنرپیشه ای که نقش تاریخی بازی می کند، تا آنجا قدرت دارد که می تواند استنباط ما را از واقعیت تاریخی که نه تماشاگر و نه حتی فیلم نامه نویس، آن را لمس کرده است، تقویت، تصحیح، مخدوش یا دگرگون سازد و به کلی تحریف کند و تغییر دهد. شاید بتوان گفت این دگرگونی یا به عبارتی، تحریف و تغییر، ویژگی اصلی سینماست. جایی که مخاطب فقط برای لذت بردن محض پا به درون آن می گذارد؛ خواه این لذت همراه با دگرگونی و تغییر باشد یا بر اساس واقعیتی که شخصیتی آن را بازی می کند.

مخاطب فیلم های تاریخی هیچ گاه بزرگان تاریخی را ندیده است و با رفتار آنها آشنا نیست. تنها شنیده هاست که او را به سوی شخصیتی می کشاند یا دور می کند. مخاطب مسیحی دوست دارد مسیح۷ را مهربان، زیبا، خندان و خوش قیافه ببیند، همان گونه که مخاطب مسلمان نیز دوست دارد محمد۹ را مقتدر، زیبا و با اخلاق نیکو ببیند و این همان قدرت بازیگر است که ما از آن سخن می گوییم.

در پایان باید به موردهایی اشاره کنیم تا تفاوت ها و اختلاف هایی که بین

۱- هنر سینما، ص ۲۴۸.

واقعیت در سینما و تاریخ وجود دارد، معلوم شود.

۱. سینما می تواند واقعیت های تاریخی را تغییر دهد و یا به کلی تحریف کند و تماشاگر نیز به راحتی و با علم به این قضیه، خود را در اختیار فیلم و کارگردان می گذارد و این موضوع گاه تا جایی پیش می رود که اگر واقعیت عرضه شده در فیلم ـ سینما یا تلویزیون ـ بدون هیچ گونه رویداد اضافه نباشد، برای بیننده به شدت خسته کننده می شود. حال آنکه همین شخص هنگام خواندن تاریخ تلاش می کند صحیح ترین متن ها را از نظر نداشتن حوادث اضافه انتخاب کند.

۲. ساحت تاریخ با ساحت فیلم کاملاً مجزاست؛ چون فیلم ها معمولاً برای سرگرمی ساخته می شوند، ولی تاریخ، خط انتقال دانش یا گزارش منقول به وقوع پیوسته ای است که مخاطب انتظار تصفیه آن را از تغییرات یا تحریفات دارد. به عبارت دیگر، نگاه مخاطبان به تاریخ از باب سرگرمی و خواندن صرف یک داستان نیست.

۳. در برخی موارد، شاهد تغییر در حوادث تاریخی به علل گوناگون هستیم. به همین دلیل، ما به این نکته اشارت دادیم که بازسازی مو به مو و دقیق تاریخ معمولاًـ امکان ندارد، مگر در موارد اندکی که یک واقعه چنان مهم باشد که بیشتر تاریخ نگاران تمام جزئیات را ذکر کرده باشند. می دانیم که از این دست موارد در تاریخ، اندك است. از طرف دیگر، برای آنکه در دام شک گرایی شکاکانی چون سوفسطاییان نیفتیم، بر این باور هستیم که امکان دست یابی به وقایع تاریخی هم ممکن است و هم محقّق شده است و تغییر در جزئیات، توان ضربه زدن به روح و کلیت یك واقعه تاریخی را ندارد.

۴. در مقابل، در فیلم ها و سریال های ساخته شده می بینیم که کارگردانان آشکارا پا را از این مرحله فراتر گذارده و نه تنها جزئیات را تغییر داده اند،

ص: ۵۶

بلکه به بهانه دراماتیک کردن یا عامه پسند کردن یک سریال، گاهی مسیر تاریخ را عوض کرده اند. تماشاگران نیز خواسته یا ناخواسته، این موارد را پذیرفته اند. بنابراین، تاریخ به راحتی نمی تواند خلاف آنچه را اتفاق افتاده است، گزارش دهد. البته در بعضی موارد، تاریخ نگاران، خواسته یا ناخواسته در دام تحریف افتاده اند، ولی یک فیلم سینمایی به راحتی می تواند این کار را انجام دهد. فیلم نامه نویس نیز گاهی قلم را آزاد می گذارد و بر اساس تخیل و دل خواه خود عمل می کند که این کار پی آمدهای زیان باری خواهد داشت. پس فیلم نامه نویسان باید تلاش کنند تا آنجا که ممکن است، به تاریخ و مسائل اتفاق افتاده در آن وفادار بمانند.

۵. بازیگر به عنوان تداعی کننده یک کاراکتر تاریخی، نقش مهمی دارد و چنانچه به این نقش، محوریت و قداست و دین را نیز بیفزاییم، بسیار عمیق تر خواهد شد. بازیگر نقش مسیح باید بداند مخاطب عام او در تمام کشورها از هر تیره و نژادی به راحتی با او هم ذات پنداری می کند. از شکنجه او می گرید و با پیروزی او خوشحال می شود. در پس این هم ذات پنداری، اتفاق دیگری نیز می افتد و آن، تطبیق رفتار شخصی با بازیگر مورد اشاره است. حال اگر این رفتارها غیر از اصول ضروری مورد قبول شرع و عقل باشد، مانند فیلم آخرین وسوسه مسیح، فکر می کنید چه اتفاقی خواهد افتاد؟ پاسخ این پرسش، بسیار ساده است؛ منحرف شدن تاریخ و دین از مسیر اصلی خود. به عبارت دیگر، اگر بیننده پس از تماشای فیلمی تاریخی مثلاً از شخصیت موسی، فردی عصبی، بخیل، ناتوان و... در ذهنش بماند، یک اتفاق بزرگ در عین سادگی در آن فیلم رخ داده و آن، بی منزلت کردن پیامبران الهی به دور از واقعیت است. در فصل های آینده، به تناوب به این موارد اشاره خواهیم کرد.

ص: ۵۷

فصل سوم: سینمای دینی

۱. تعریف سینمای دینی (فیلم های تاریخی مذهبی به مثابه مصداقی از سینمای دینی)

تعاریفی که از سینمای دینی کرده اند، چندان جامع و کامل نیست، ولی به فراخور موضوع، به چند نمونه از بهترین تعاریف اشاره می کنیم:

الف) سینمای دینی را سینما یا نظامی سینمایی می دانیم که در بستر یک نظام حکومتی دینی تشکیل شود. (۱)

ب) ممکن است موضوع یا سوژه آن فیلم در ظاهر هیچ سنخیتی با دین نداشته باشد، ولی اگر معنی یا پیام فیلم به اصطلاح امروزی در آن فیلم انتقال پیدا کند و به تصویر کشیده شود، آن معنی، معنای دینی است.

ج) وجه اول دین، شریعت است، دوم، سلوک و سوم، معرفت. چنانچه فیلمی بر شریعت و اخلاق تأکید داشته باشد، یک سینمای اخلاق گرا (دینی) به وجود می آورد. (۲)

ص: ۵۸

۱- . بهروز افخمی، سینمای دینی، مجله نقد سینما، ش ۸.

۲- مسعود جعفری جوزانی، «سینمای دینی»، مجله نقد سینما، ش ۸.

د) سینمای دینی، سینمایی است متعلقِ عالم دین؛ یعنی دین، ماهیت و هویتش را تعیین می کند.(۱)

هـ) سینمای دینی، یعنی به تماشا در آوردن نادیدنی ها و مرئی کردن نامرئی ها. سینمای دینی بر خلاف عادت سینماست.(۲)

و) سینمای دینی، یعنی چه ظاهر فیلم، چه ظاهر هنرپیشه ها، چه متن و محتوا و معنای فیلم، دینی باشد. (۳)

با توجه به تعاریفی که از سینمای دینی عرضه شد، رسیدن به تعریفی دقیق و جامع از سینمای دینی کاری دشوار خواهد بود. به ویژه اینکه ساحت و ماهیت و هویت این دو با هم تفاوت فاحشی دارد؛ چون مقوله دین، آسمانی و قدسی است و مقوله سینما، مقوله ای زمینی و نفسانی.

درباره سینمای دینی، دیدگاه های موافق و مخالف زیادی وجود دارد. برای روشن تر شدن قضیه به یک نمونه از هر کدام اشاره می کنیم. دیدگاه مخالف در این زمینه چنین بیان می دارد:

آیا تاکنون شنیده اید که کسی بگوید ما باید فوتبال را در کشور، دینی بازی کنیم. بازی فوتبال، مجموعه تکنیک ها و تاکتیک هاست که در قالب یک دسته مقررات و ضوابط از قبل تعیین شده در زمین فوتبال اجرا می شود و از این بابت نسبتی با موضوع دین ندارد. البته ما می توانیم بازیگر، مربی و داور متدین داشته باشیم و از این لحاظ، نسبت دین و سینما هم همین طور است. یعنی بر اساس یک تعریف که سینما را مجموعه ای از تکنیک ها و فنون استفاده از ابزار تصویرساز برای ایجاد ارتباط بدانیم، ما چیزی به نام «دیزالو دینی، مونتاژ دینی و نظیر اینها نخواهیم داشت»...و جسارتاً باید گفت بین دین و تعریف رسانه ای سینما هم نسبتی برقرار نمی شود.(۴)

۱- محمد مددپور، «سینمای دینی»، مجله نیستان، سال اول، ش ۸.

۲- اکبر نبوی، «سینمای دینی»، مجله نقد سینما، ش ۸..

۳- سیف الله داد، «سینمای دینی»، مجله نقد سینما، ش ۸.

۴- مهدی سجاده چی، سینما از نگاه اندیشه، ج ۲، صص۲۲۷ و ۲۲۸.

در مقابل این دیدگاه به شدت افراطی در مورد سینمای دینی که معتقد است بین دین و سینما هیچ ارتباطی وجود ندارد، دیدگاه کاملاً موافقی نیز وجود دارد که نسبت بین دین و سینما را امری بدیهی می داند. به باور این دیدگاه:

... جان کلام اینجاست که آیا سینما می تواند مبانی معارف و اصول دین را به تصویر در بیاورد یا نه؟ یعنی با وجود ده ها فیلم که درباره پیامبران آسمانی به ویژه حضرت مسیح ۷ و حضرت موسی۷ ساخته شده، باز سؤال می کنند آیا می توان زندگی پیامبران را به تصویر کشید؟ بحث اینجاست که ده ها فیلم درباره موضوع های دینی ساخته شده، ده ها فیلم از کتب آسمانی ساخته و اقتباس شده، باز هم باید بحث کرد که سینما می تواند دین را به تصویر بکشد؟ جای تعجب این جاست. سینمای دینی در طول تاریخ یک واقعیت غیر قابل انکار است. (۱)

شاید بتوان گفت تا بحثِ تعریف سینمای دینی حل نشود، بحث وجود یا عدم آن نیز حل نخواهد شد. اگر سخن گوینده اخیر را بپذیریم که سینمای دینی به سینمایی گفته می شود که درباره دین سخن می گوید و به تاریخ آن می پردازد، شاید آنگاه بتوان گفت پذیرش «سینمای دینی» کاملاً امری موجه خواهد بود. با تمام این تفاصیل باید قبول کنیم که در حال حاضر، متفکران در عرصه سینما و دین پذیرفته اند که این دو مقوله را می توان در یک جا با عنوان «سینمای دینی» جمع کرد. البته پاسخ گویی به اینکه چطور می توان مقوله سینما را با دین جمع کرد، ضرورت جمع این دو مقوله چیست، تاکنون جمعی از این دو (با توجه به تعاریف مختلفی که در این باره ذکر شده) صورت گرفته است، سینمای دینی به یک دین خاص اختصاص دارد یا عبارت است از یک تجربه و ارتباط درست با خداوند یا سینمای شبه دینی نیز در مقابل سینمای دینی وجود دارد یا خیر و ده ها پرسش اساسی دیگر،

۱- سماک ایمانی، سینما از نگاه اندیشه، ج۲، ص ۵۰.

بحثی مبسوط را طلب می کند که خارج از موضوع تحقیق ماست و خوانندگان عزیز را به کتاب های خاص این موضوع ارجاع می دهیم.

۲. جایگاه تخیل در سینمای دینی و فیلم های تاریخی _ مذهبی

با فرض پذیرش سینمای دینی، اکنون نوبت آن است که به این پرسش اساسی و مهم پاسخ دهیم که آیا تخیل در سینمای دینی (فیلم های تاریخی _ مذهبی) جایگاهی دارد؟ به این پرسش، دو گونه پاسخ داده اند:

۱. عده ای بر این عقیده اند که هرگز نباید تخیل را به سینمای دینی راه داد؛ زیرا فیلم هایی که با مذهب و تاریخ سر و کار دارند، باید کاملاً واقع گرا باشند، تا هیچ خللی به ذهنِ جست وجوگر تماشاگر وارد نشود. به باور این گروه، «... راه رسیدن به سینمای دینی این است که ما به هیچ وجه من الوجوه تخیل را نباید در ماده سخن راه بدهیم. باید حقیقت را بفهمیم و درک کنیم. جایگاه خیال در بینش الهی و دینی در مقام صورت است؛ یعنی در نحوه ارائه است و در معنی و محتوا نباید تصرف کرد.»(۱) همچنین در این خصوص گفته اند که «... نسبت واقع گرایی و سینمای دینی اگر پذیرفته باشیم که واقعیت تمام آنچه اعتبار و وهم است، نیست، سینمای دینی، سینمای واقع گراست. منظور از واقع گرا به عنوان یک سبک تحت رئالیسم (و انواع آن مانند نئورئالیسم، اکسپرسیورآلیزم، ناتورآلیزم و...) نیست، بلکه بیشتر تکیه بر نمایش جهان واقع کرده ایم». (۲)

این عده کاملاً بر عقیده خود در این زمینه پافشاری دارند. با این حال، پرسش جدّی که درباره دیدگاه این گروه مطرح می شود، این است که آیا می توان فیلم هایی ساخت که صرف تاریخ را نشان دهند؟ بر فرض پاسخ

۱- عباس قائم مقامی، «سینمای دینی»، مجله نقد سینما، ش ۸.

۲- نبوی، «سینمای دینی»، مجله نقد سینما، ش ۸.

مثبت، آیا چنین فیلم هایی در ردیف فیلم های مستندی نخواهد بود که با عنوان فیلم سینمایی و سریال شناخته می شوند؟

۲. عده دیگری بر این باور هستند که باید مقوله درام یا به عبارت بهتر، تخیل را با مقوله تاریخ و مذهب مخلوط کرد تا بتوان مخاطب را پای فیلم نگه داشت.

نکته مهم آن است که آیا برای تخیل می توان حدّی مشخص کرد؟ پاسخ کلی به این پرسش و مانند آن این است که تخیل تا جایی می تواند به جلو گام بردارد که به تغییر تاریخ و تغییر شخصیت های تاریخی نینجامد. همه ما به این مسئله اساسی اعتقاد داریم که اثرگذاری یک فیلم در ذهن تماشاگر امکان دارد تا آخر عمرِ او ادامه داشته باشد. پس ورود مقوله خیال و عنصر تخیل به فیلم نامه های تاریخی ـ مذهبی، راه رفتن بر لبه شمشیر خواهد بود. برای نمونه، اگر به فیلم آخرین وسوسه های مسیح توجه کنید، درمی یابید به صرف زمینی نشان دادن عیسی۷ آن قدر تغییرِ تاریخ در این فیلم به تصویر کشیده شده است که خود مسیحیانِ معتقد نیز به این فیلم اعتراض کردند. پس به صرف زیباسازی، تأثیرات ذهنی، برانگیزاندن عواطف، حفظ گیشه و مانند آن نمی توان قوه تخیل را به کار انداخت و هر چه خواستیم در این گونه فیلم ها تزریق کنیم. ذهن مخاطب کنونی سال ها با شخصیت های دینی فاصله دارد. پس به شدت منتظر الگوبرداری از شخصیت های محبوب دینی خود است. حال اگر بخواهیم این الگوبرداری را به ذهن نویسنده بسپاریم تا او هر چه و از هرجا خواست، به نام جذابیت به فیلم اضافه کند، به بی راهه ای تاریک گام برداشته ایم که از فرجام اثرگذاری آن بر ذهن مخاطب بی خبریم.

از همین رو، ما معتقدیم وقتی فیلمی یا سریالی تاریخ ادیان را بازگویی می کند، نباید صرفاً یک «تاریخ مذهبی» را مطرح کند، بلکه باید به تمام

جنبه های مثبت رفتاری و گفتاری آن دوره یا آن شخص اشاره هایی مشخص و بدون غرض بکند تا مخاطب بتواند الگوی خاص آن دوره یا آن شخص را در ذهن و رفتار خود اجرا کند.

البته ما نیز قبول داریم که تمامی گفتارها و رفتارهای شخصیت های مذهبی در تاریخ ثبت نشده است و تنها بخش هایی که یا خود آنان تأکید کرده اند یا راویان به نظرشان مهم و اساسی آمده است، در تاریخ ذکر شده و فیلم نامه نویس مجبور است از قوه خیال خود در این باره استفاده کند، البته باید به این نکته توجه کرد که تخیل نویسنده باید با دیگر رفتارها و گفتارهای آن شخصیتِ مذهبی تناقض نداشته باشد. بعضی از هنرمندان در این عرصه اظهار داشته اند که ما مجبوریم برای دراماتیک کردن صحنه ها، بعضی دیالوگ ها یا رفتارها را تغییر دهیم. این گفته، غیرمنطقی و نابجا خواهد بود؛ چون به صرف داراماتیزه کردن و زیباسازی صحنه ها اجازه نخواهیم داشت در تاریخ دخل و تصرف نابجا کنیم. امکان دارد حتی یک صحنه از فیلمی که تغییر یافته است و با تاریخ هماهنگ نیست، سال های سال ذهن مخاطب را از قضیه اصلی دور نگه دارد و به انحرافی گاه خطرناک از نظر اعتقادی یا اخلاقی یا فقهی بکشاند.

اگر هر نویسنده و کارگردانی صرفاً به دلیل دراماتیزه کردن تاریخ، تراوش های ذهن خویش را به تاریخ اضافه کند، هرگز نمی توان به سینمای هالیوود خرده گرفت؛ چون در تمامی فیلم های تاریخی یا تاریخی ـ مذهبی آن معمولاً یک فکر یا ایده سیاسی، اجتماعی یا حتی روان شناسانه نهفته است. اگر بخواهیم برای هر کدام، یک نمونه بیان کنیم، باید به فیلم های سیصد و آخرین وسوسه های مسیح اشاره کنیم. به یقین، حفظ گیشه و اثرگذاری فیلم بر اذهان مخاطبان در فیلم های پرخرج تاریخی ـ مذهبی ساخته شده در هالیوود،

برای سازندگان آن اهمیت بیشتری دارد تا به نمایش گذاشتن صرف و دست نخورده تاریخ.

متأسفانه در سینما و تلویزیون ایران نیز چنین مشکلاتی دیده می شود. در این زمینه، بعضی نویسندگان و کارگردانان به این موضوع اشاره کرده اند که برای جذب مخاطب، فروش فیلم در سینما و دلایلی نظیر آن، مجبوریم اندکی از تاریخ را تغییر دهیم؛ البته تغییری که به تاریخ خللی وارد نکند. حال این ادعای خلل نرسیدن به تاریخ تا چه اندازه، صحیح است، خود بحثی است که کوشیده ایم نمونه هایی از این تغییر اندک تاریخ را در این تحقیق نشان دهیم.

۳. جایگاه تحقیق در فیلم نامه های تاریخی _ مذهبی

هیچ فیلم و سریال ارزشمندی ساخته نشده است، مگر آنکه گروهی کوچک و یا بزرگ، کار تحقیق آن فیلم را برعهده داشته اند. در فیلم هایی که جنبه تاریخی _ مذهبی ندارند بحث تحقیق در ابتدا چندان مهم به نظر نمی رسد، ولی اگر موشکافانه دقت شود، به علت بی توجهی به تحقیق، ضعف آن نمایان خواهد شد.

هنگامی که تحقیق در فیلم های عادی و روزمره سینما، جایگاهی ویژه دارد، به یقین، در فیلم های تاریخی _ مذهبی که هم تاریخ و هم مذهب در آن نقش اساسی دارند، بیشتر به چشم می آید. از آنجا که بحث ما درباره تحقیق در فیلم نامه های تاریخی با رویکرد مذهبی است، تلاش می کنیم بیشتر از این گروه فیلم ها مثال آوریم و بحث کنیم.

تحقیق در فیلم نامه این گونه سریال ها بخش های مختلفی دارد، مانند وضعیت جغرافیایی اثر، وضعیت اقتصادی آن دوره خاص و حتی خلوص وقایع. بنابراین، تمام این جنبه ها برای محقق و فیلم نامه نویس مهم است؛ زیرا

در صورت تحقیق نکردن و کافی نبودن منابع، به کج راهه «تحریف تاریخ» قدم خواهند گذاشت که شاید بسیاری از تحریف ها و تغییرهایی که در این گونه فیلم و سریال ها اتفاق می افتد، کاملاً غیرعمدی و ناخواسته باشد و اگر به دقت بررسی کنیم، به این نکته می رسیم که فیلم نامه نویس به هر علت ممکن، تحقیق جامع و مانعی انجام نداده است. حال ببینیم با توجه به اهمیت تحقیق، سریال های ساخته شده تا چه اندازه به این مهم دست یافته اند.

« ...به گفته مصطفی عقاد، تحقیق و نگارش فیلم نامه محمد رسول اللّه، شش سال به طول انجامید و سپس به علمای الازهر مصر و علمای شیعه لبنان، برای اظهار نظر تقدیم گشته و پس از اظهارنظرهای دقیق و موشکافانه آنان، فیلم اقدام به تولید شده است». (۱)

به نظر می رسد یکی از عوامل اساسی و مهم در توفیق یافتن فیلم محمد رسول اللّه(الرساله)، تحقیق جامع و کامل مصطفی عقاد در زمینه تاریخ پیامبر و حوادث آن زمان بوده است. به همین علت، اتفاقات فیلم، کاملاً ملموس و برای تماشاگر، عینی است، به گونه ای که تماشاگر احساس می کند چهره «ابوسفیان» را سال هاست می دیده و به ناگاه، مصطفی عقادی پیدا شده و از او خواسته است به ایفای نقش بپردازد. همچنین درباره شخصیت حمزه، عموی پیامبر، اگر چهره «حمزه» با بازی آنتونی کویین در خاطر ها جاویدان گشت، تنها در بازی زیبای کوئین خلاصه نمی شد، بلکه تحقیقات کامل مربوط به این شخصیت نیز یکی از عوامل بسیار مهم در ملموس شدن این شخصیت تاریخی و مذهبی بود.

فیلم محمد رسول الله را به عنوان الگو نقل کردیم تا خواننده آن را با فیلم هایی که در ایران درباره شخصیت های تاریخی و مذهبی ساخته می شود،

۱- حجت الاسلام عسکری، «ولایت عشق از تعریف تا تحریف»، نشریه زائر، صص ۷۶.

مقایسه کند. در مقابل اظهار نظر عقاد درباره تحقیق و نگارش فیلم یاد شده و مدت زمان آن، به این اظهار نظر کارگردان سریال تنهاترین سردار دقت کنید:

... زمان کمی برای ساخت سریال [تنهاترین سردار] داشتم. فقط در حد کتاب (صلح الحسن) که درباره زندگی امام حسن بود، بسنده کردم.

وقتی برای ساخت سریالی به این عظمت، تنها فیلم نامه نویس آن به خواندن یک کتاب بسنده کند، خروجی کار چه خواهد شد؟ به یقین، تماشاگر عام و منتقد نه چندان خبره، اگر بر این مطلب آگاهی می یافت، قبل از دیدن حتی یک قسمت از آن می توانست حدس بزند که خروجی کار چیست. تنهاترین سردار، ضعف های عمده ای داشت و نقدهای زیادی نیز بعد از پخش از تلویزیون بر آن وارد شد. اکنون به درستی و نادرستی آن نقدها کاری نداریم. فقط به این نکته اشاره می کنیم که بیش از نیمی از نقدها به انجام نشدن تحقیق کافی و جامع درباره شخصیت و وضعیت سیاسی و اجتماعی زمان امام حسن۷ بازمی گشت.

درباره شخصیت های دیگر نیز همین اتفاق افتاده است. اگر شخصیت معاویه و عمروعاص در سریال امام علی۷ کاملاً برای تماشاگر پذیرفته شده بود و در سریال تنهاترین سردار اصطلاحاً «پس زده» می شد، به دلیل نبود تحقیق مناسب و پردازش این شخصیت ها بود. با توجه به تعدد منابع که در همین زمینه موجود است، انتظار می رفت تحقیق جامع تری انجام می شد و کار با فرصت بیشتری پی گیری می شد. در واقع، با دید شخصی به سراغ سریال رفتن، نتیجه ای جز این بر جای نخواهد گذاشت. این «شخصی» به سراغ شخصیتی رفتن صبغه تاریخی نیز دارد و در سریال سربداران اتفاق افتاده بود، ولی با توجه به موقعیت امام حسن(ع) در دین اسلام و مذهب شیعیان، قضیه کاملاً فرق می کند.

جالب است که استدلال سازندگان سریال سربداران ساخته محمدعلی نجفی، تنها یک جمله است و آن اینکه «ما هیچ منبعی در خصوص شیخ حسن پیدا نکردیم».(۱) پیش تر توضیح دادیم که نیافتن منبع نمی تواند دلیل کامل و قاطعی برای استفاده از تخیل به هر میزان دل خواه باشد. به قسمت هایی از مصاحبه با امین تارخ (بازیگر نقش شیخ حسن جوری) توجه کنید که در همین زمینه انجام گرفته بود:

سؤال: بزرگ ترین مشکل شما برای رسیدن به شخصیت شیخ حسن جوری چه بود؟

این بود که در اوایل فیلم برداری، مثلث نویسنده، تهیه کننده و کارگردان، تکلیفشان با شیخ حسن مشخص نبود. منظورم این نیست که هیچ تصویری از آن نداشتند، بلکه چون مدارک و شواهد مستدل و مستندی راجع به سن شیخ حسن پیدا نکرده بودند یا از شکل ظاهری او اطلاعی نداشتند، کمی شخصی سراغش رفتند. برای همین، من به توضیحات آنان گوش می دادم و عمل می کردم و از کمک های آقای نجفی و رهگذر برای رسیدن به ریتم بازی و نحوه زندگی، نوع لباس و نگاه او به زندگی و نهضت و مذهب استفاده می کردم تا با توجه به این خصوصیات کار کنم.

سؤال: خودتان مطالعاتی در مورد شخصیت شیخ حسن داشتید و کتاب هایی مثل نهضت سربداران را خوانده بودید؟

کتاب نهضت سربداران در واقع، تنها منبعی بود که من داشتم، اما در این کتاب هم راجع به سن شیخ حسن جوری به طور مشخص صحبتی نشده بود. به هر حال، هیچ جایی عنوان نشده بود که شیخ حسن نهضت را در ۲۵ یا ۲۶ سالگی از شیخ خلیفه گرفته و آن را هدایت کرده. در واقع، بر اساس تحقیق ها و تخیلات، سن شیخ حسن تخمین زده شد. به هر حال، چون باید فعالیت های زیرزمینی و جنگ های مسلحانه می کرد، نمی توانست پیر باشد. بنا به این شواهد، یک جوان را متصور شدند. البته من معتقدم این تحریف تاریخ نیست. (۲)

۱- نشریه سروش، ۱۳۸۱، ش ۱۱۱۴.

۲- «من بازیگر خوش شانسی هستم»، گفت وگو با امین تارخ، بازیگر نقش شیخ حسن جوری در سربداران، نشریه سروش، ش ۱۱۱۴، ص ۲۰.

یکی از مشکلات بسیار مهم در ساخت یک سریال تاریخی یا تاریخی ـ مذهبی، نبود منابع کافی درباره شخصیت های مربوط به هر واقعه تاریخی است. وقتی منابع کافی نباشد، قوه تخیل برای جبران کمبود، فعال می شود. وقتی قوه تخیل فعال شد، نخستین قدم ها در راه تغییر تاریخ برداشته خواهد شد. وقتی تغییرات، زیاد گشت، عنصر تحریف به میان خواهد آمد و ما همواره از این عنصر گریزانیم. نمونه بسیار نزدیک تر این مشکل، سریال مسافر ری ساخته داوود میرباقری است. وی در این باره گفته بود:

آن قدر اطلاعات درباره حضرت عبدالعظیم در تاریخ نیست که از مجموع آن بتوان فیلمی ساخت. (۱)

ما به جریان های اتفاق افتاده در فیلم کاری نداریم. فقط به این نکته رهنمون می شویم که وقتی اطلاعات کم شد، تحول شخصیت، آفرینش شخصیت، افزایش شخصیت و افزودن رویدادها امری منطقی جلوه داده خواهد شد؛ چون این اتفاقات به دنبال نبود اطلاعات رخ خواهد داد. به این سخن درباره سریال مسافر ری بنگرید:

... اصلاً نمی شود صد در صد منطبق با تاریخ عمل کرد. برای خلق اثر هنری باید دست به آفرینش زد. باید مجموعه مناسباتی را که ایجاد می شود، دراماتیزه کرد. در این دراماتیزه کردن بسیاری از اطلاعات به درد نمی خورد. باید آنها را دور ریخت. (۲)

همین امر سبب شده است بسیاری از کارگردانان، محتوا را فدای جذابیت کنند. البته این یک اصل ناصحیح است؛ زیرا در بسیاری از موارد، حتی با وجود منابع تاریخی، باز هم این اتفاق نامیمون رخ می دهد. با این حال، بسیاری از فیلم ها نیز به تاریخ وفادارند و اصل محتوامحوری را سرلوحه کار

۱- «مسافری از ورای زمان»، نشریه زن روز، ۸/۱۰/۱۳۸۰، ص ۳۰.

۲- همان.

خود قرار می دهند. یکی از این سریال ها، سریال اصحاب کهف است. بیننده بعد از تماشای سریال به خوبی متوجه می شود که کارگردان با تحقیق جامع وارد عمل شده و سعی کرده است به مستندات تاریخی آسیبی وارد نشود. دراماتیزه کردن برخی صحنه ها نیز به فراخور کار، قابل پذیرش است. سخنان کارگردان فیلم نیز گویای همین مطلب است که گفته بود:

ما روی متن اصحاب کهف که با تحقیق، رمانش نوشته شده بود، نزدیک سه سال کار کردیم. و این تاکید و تحقیق روی این سریال به دلیل تاریخی بودنش خیلی مهم بود؛ چراکه به اثر مذهبی باید اهمیت داده شود حتی بیشتر از آثار دیگر. (۱)

البته نمی توان انکار کرد که در همین سریال، در مواردی نظیر پوشش زنان در آن زمان، تحقیق جامعی صورت نگرفته است. تأکید بر پوشیده بودن بسیار زیاد زنان در این فیلم نشان از القای مطلبی در این باره است که چندان هم منطقی به نظر نمی رسد. هنگامی که از فرج الله سلحشور، کارگردان این مجموعه درباره تأکید بر پوشش بسیار زیاد زنان پرسش شد، ایشان دلیلی را ذکر کرد که هم چنان پرسش بزرگی را برای خواننده باقی می گذارد:

... من سه الی چهار فیلم سینمایی دیده ام که در آنها زن و زن درباری به شدت پوشیده بودند؛ پوشش کامل. حتی شما این پوشش را در فیلم ال سید دیده اید که سوفیا لورن در صحنه هایی تمام سر و گردنش بسته است. (۲)

چنین پاسخی، ما را اندکی نگران می کند. البته این پیش فرض را داشته باشید که ما جز پوشش کامل، چیز دیگری نیز نمی توانیم از تلویزیون ایران به نمایش بگذاریم. با این حال، دلایلی نظیر این مطلب که کارگردان بر آن تأکید

۱- «تنها راه نجات هنر ما روی آوردن به قرآن است»، گفت و گو با فرج الله سلحشور، کارگردان مجموعه تلویزیونی مردان آنجلس، نشریه صبح خانواده ۱۲/۱۲/۱۳۷۷.

۲- «با تصویرگران قصه اصحاب کهف»، گفت و گو با دست اندرکاران سریال تلویزیونی مردان آنجلس، نشریه کیهان، ۱۶/۱۰/۱۳۷۷.

می کند، چندان منطقی نیست. اگر کارگردان محترم این مجموعه، سه تا چهار فیلم دیده است که زنان در آن پوشیده هستند و از این فیلم ها گمان برده است که در آن زمان، زنان چنان بوده اند و فیلم خود را بر اساس همین فیلم ها ساخته است، پس حتما سی تا چهل فیلم دیگری را ندیده است که زنان در آن حجاب کامل ندارند. در مقابل این سخنان، امکان دارد کارگردانی بگوید بر فرض چون من سی تا چهل فیلم دیده ام که زنان در آن کاملاً برهنه هستند، من نیز فیلمم را این گونه ساختم. از این رو، پرسش اساسی در این زمینه همچنان باقی می ماند که جایگاه مستندات تاریخی کجاست؟ صرف دیدن چند اثر، که نمی توان درباره مطلبی نتایج کلی گرفت. حال که با توجه به عقاید دینی خود نمی توانیم از پوشش مرسوم آن دوره استفاده کنیم، دست کم چنین دلایلی را نیز در گفته هایمان نباید به کار ببریم.

فصل چهارم: پرسوناژ

اشاره

پرسوناژ، بنیاد اصلی فیلم نامه شماست.

باید پیش از نوشتن حتی یک کلمه، آن را بشناسید.

سید فیلد

همواره نوع نگاه فیلم نامه نویس به شخصیت پردازی در هر ژانری سبب تشویق یا واپس زدگی تماشاگران به آن فیلم یا سریال خواهد شد و در بسیاری از موارد، منتقدان در عملکرد ضعیف یک فیلم به شخصیت پردازی نادرست فیلم نامه نویس یا کارگردان اشاره می کنند. در این زمینه، با نگاهی گذرا به فیلم ها و سریال های ساخته شده در تلویزیون ایران به دو نتیجه جالب و در عین حال، متضاد می رسیم. اول آنکه برخی فیلم ها و سریال ها با وجود برخورداری از داستانی زیبا و جذاب، به دلیل پرداخت ضعیف پرسوناژ های فیلم، با استقبال تماشاگران روبه رو نمی شوند. در مقابل، فیلم هایی هستند که با وجود داستان نه چندان مطرح و موفق، تنها به دلیل شخصیت پردازی صحیح، با استقبال زیاد تماشاگران و حتی منتقدان روبه رو می شوند. اینکه استقبال مخاطب می تواند ملاک ارزیابی یک فیلم یا سریال باشد یا خیر، از بحث ما خارج است. برای ما اشاره به همین نکته نیز کفایت

ص: ۷۱

می کنـد که مقوله شخصـیت پردازی و نوع نگـاه فیلم ساز به آن تا چه انـدازه می توانـد در موفقیت یا شـکست یک اثر دخیل باشد.

این موضوع در ژانرهـای مختلف دارای اهمیت خـاص است و در ژانر تاریـخ مقـدس جایگـاه ویژه ای دارد؛ چون تمام عصاره یک فیلم یا سـریال تاریخ مقدس در شخصـیت اصلی فیلم گنجانده شده و فیلم نامه نویس یا کارگردان قرار است تمام اتفاقات و اثرگـذاری یا نتیجه گیری را از دریچه ذهن و نگاه همین قـدیس یا پیامبر به مخاطب برسانـد. دیگر اتفاقات فیلم نیز از عوامل جـذابیت در رسانـدن پیـام یـک فیلم است، ولی پـایه و بنیاد این ژانر بر دوش شخصـیت اصـلی فیلم است. بنابراین، بسـیاری از صاحب نظران فن سـینما معتقدنـد شخصـیت، اصـلی ترین محور فیلم های تاریخی با محوریت دین است و شاید چندان دور از ذهن نباشـد که هر جـا پـای مـذهب در میان است، ناچاریم به فردگرایی و شخصـیت محوری اهمیت ویژه دهیم؛ زیرا در بیشتر فیلم های تاریخی و مذهبی، ویژگی این ژانر از طریق شخصـیتِ محوری فیلم (پیامبران و قدیسـین) جلوه گر می شود. در همین زمینه، انتخـاب نامنـاسب بازیگر برای شخصـیتِ دینی یا پردازش نادرست چنین شخصـیتی می توانـد همه بنیادهای یک فیلم را نابود کند. در این فصل، به تناوب در این باره بحث خواهیم کرد.

اینک به دنبال پاسخ این پرسشیم که پرسوناژ اصلی در یک فیلم در ژانرهای مختلف چه تعداد باید باشد؟

اسـتادان فنِ شخصـیت پردازی بر این عقیـده انـد که در هر فیلمی نبایـد بیش از یـک پرسوناژ اصـلی داشت و حتی به این نکته اشاره کرده انـد که در فیلم هایی که داسـتان یک زوج را تعریف می کننـد، ما بایـد یکی از دو طرف را مقـدّم کنیم. «به گفته فیلـد و نـاش اوکی بایـد یـک پرسوناژ اصـلی داشت و نه دو تا؛ یعنی در فیلم هایی هم که داسـتان یک زوج، محور است، باید یکی از طرفین مقدّم شود».(۱)

۱- میشل شیون، نوشتن فیلم نامه، ترجمه: ماندانا بنی اعتماد، ص ۱۰۸.

علت اینکه پرسوناژها معمولاً در عدد «یک» خلاصه می شوند، آن است که فیلم نامه نویس در بسیاری از موارد، خصلت های ویژه ای به پرسوناژ خود می دهد. برای مثال، پرسوناژ در فیلمی، مرموز است، در فیلمی، ترسناک، در فیلمی، عارف و... بسته به نوع ژانر پرسوناژ هم تعریفی خاص خواهد داشت.

اکنون می پرسیم: تکلیف پرسوناژهای ثانوی چیست؟ امکان دارد پرسوناژ ثانوی، قربانی پرسوناژ اصلی شود. اگر چنین حالتی پیش آمد، باید آن را در ضعف فیلم نامه پی جویی کرد، نه چیز دیگری. در واقع، پرسوناژهای ثانوی باید به گونه ای خلاصه توصیف شوند که نه تحت الشعاع پرسوناژ اصلی قرار گیرند و نه چنان در چشم باشند که بیننده را آزار دهند. البته می توان استثنائاتی نیز در این زمینه قائل شد. برای مثال، امکان دارد واقعاً فیلمی به بیش از یک پرسوناژها نیاز داشته باشد. در این موارد باید به آنچه در فیلم نامه محقّق شده است، به دیده قبول نگریست.

در فیلم های تاریخی ـ مذهبی، پرسوناژی که معمولاً ـ کاراکتر اصلی قرار می گیرد، چه ویژگی هایی دارد؟ این پرسش، پرسش خوبی است اگر بتوانیم به پاسخ قانع کننده ای درباره آن برسیم. چنان که در فصل اول توضیح دادیم، معمولاً پرسوناژها در فیلم های تاریخی ـ مذهبی دارای شخصیت تکامل یافته ای هستند.(۱) پس هرگز تک بُعدی نیستند و ابعاد مختلف شخصیتی دارند.(۲) البته این سخن بدان معنا نیست که شخصیت های تک بعدی

۱- منظور ما از چند بعدی بودن کاراکترها در سریال های تاریخی ـ مذهبی، تمام شخصیت های موجود در آنها نیست؛ به این معنی که شخصیت اول یا کاراکتر نقش اول دارای شخصیت چند بعدی باشد؛ چون با توجه به ژانر تاریخی مذهبی، چند نوع تیپ یا شخصیت می توانند نقش اصلی را ایفا کنند. از آن جمله است: پیامبران و قدیسین؛ شخصیت های بزرگ تاریخی؛ شخصیت های بزرگ مذهبی مانند اصحاب و یاران پیامبران یا ائمه؛ شخصیت های تخیلی ساخته ذهن کارگردان. بنابراین، در این تحقیق، هر جا چند بعدی بودن یا تکامل یافته بودن شخصیت اصلی مطرح می شود، پیش فرض ما پیامبران و امامان معصوم هستند، نه تمامی کاراکترهای ساخته شده در طول تاریخ سینما.

۲- منظور، پرسوناژ اصلی فیلم است.

نمی تواننـد قدرتمنـد و زنده باشـند، بلکه معمولاً یا همیشه شخصـیت های تک بعدی به دلیل داشـتن خصـلتی واحد (مثلاً فقط جنـگ جو، فقـط مهربـان، فقـط عـاشق یـا فقـط شاعر بودن) به راحتی قابل حـدس زدن و پیش بینی هسـتند، در حالی که یک شخصـیت چنـد بعـدی چنان با خصـلت های موجود درونش در تقابل است که بیننده به راحتی نمی تواند رفتارهای او را پیش بینی کند. (۱)

به یـک نمونه توجه کنیـد. در سـریال ولایت عشق، در سکانسـی، حضـرت رضـا۷ از مکـانی در حـال عبور است. چنـد انسـان ثروتمنـد که در حال خوردن غـذا هسـتند، ایشان را دعوت می کنند. حضـرت نمی پذیرد. اما چند گام پیش تر، فرد فقیری که تنها چند تکه نان و چند خرما در سـفره اش دارد، از حضـرت برای تناول غذایی ساده دعوت می کند و حضـرت بدون معطلی این دعوت را می پـذیرد. این کـار همـان وجود ابعـاد مختلف شخصـیتی است که پرسوناژ اصـلی دارد؛ چون بعـد از وقوع این سکانس، بیننده به دنبال علت ماجراست.

نکته بعـد این است که چون کارهـای شخصـیت هـای چنـد بُعـدی قابل حـدس زدن نیست و با واقعیات ذهنی مخاطب چنـدان مطـابقت نـدارد، حس هم ذات پنـداری را در مخاطب هنگام بروز تمایلات اخلاقی به شـکل غیرمنتظره ای، قوی می کنـد و به صـورت عجیبی، ایـن اشـخاص آشـنا و در عین حـال دور از ذهن، تـوان اثرگـذاری در مخـاطب را دارا هسـتند، به شـکلی که مخاطب در مقام یک انسان واقعی به راحتی با آنان هم ذات پنداری می کند.

نکته دیگری که در این زمینه اهمیت دارد، انتظـار مخـاطب برای کشف خصـلت های جدیـد و نامنتظره این شخصـیت هاست،ماننـد زمانی که امام رضا(ع) (در سـریال ولایت عشق) ناگهان با پای برهنه به سوی جایگاه نماز عیـد حرکت می کند. پس به نظر می رسد شخصیت های چند بعدی بزرگ،

ص: ۷۴

۱- راضیه سادات میرخندان، «شخصیت سیمور چتمن»، رواق اندیشه، ش ۶، ص ۲۵.

موضوع های بی پایانی برای تفکر باشند.

شخصیت باراباس، ال سید، موسی (ده فرمان) یا مسیح به این دلیل به شدت برای مخاطب جذاب هستند که مخاطب هیچ دسترسی مستقیمی به ذهن و افکار آنها ندارد.

نکته بعدی در چنین پرسوناژهایی (در فیلم های تاریخی _ مذهبی با توجه به چند بعدی بودن شخصیت و جایگاه آن) این است که هیچ گاه «استحاله ناگهانی» در شخصیت آنان رخ نمی دهد.(۱) شما فیلم های زیادی را مشاهده کرده اید که شخصیت ها در پایان فیلم به یک باره استحاله فکری پیدا می کنند. برای مثال، از جانی و قاتل بالفطره به انسانی گوشه نشین و بی آزار تبدیل می شوند و به قول لینگ، «استحاله ای که اعتباری ندارد» و صرفاً به راحت طلبی فیلم نامه نویس باز می گردد.

درباره فیلم های تاریخی _ مذهبی چنین استحاله ای هرگز پیش نخواهد آمد و این یکی از امتیازات بزرگ در جذب افکار مخاطب در این زمینه است. منظور از پدید نیامدن استحاله ناگهانی، تنها در پرسوناژ اصلی است؛ چون پرسوناژهای ثانویه به شدت تحت تأثیر شخصیت اصلی هستند و چه بسا این حالت در آنان نیز به وجود آید. پرسوناژ اصلی آن قدر عظمت و شخصیت فکری دارد که دیگران را به استحاله فکری و روحی وا می دارد،

۱- امکان دارد در اینجا این پرسش برای مخاطب پیش آید که ما در فیلم های تاریخی _ مذهبی بسیاری دیده ایم برای شخصیت اصلی فیلم نیز استحاله فکری صورت می گیرد، مانند فیلم باراباس که در ابتدا آنتونی کوئین، فردی معتقد و مذهبی نیست، ولی در طول فیلم به انسانی مؤمن و معتقد به مسیح تبدیل می شود. پس این ادعا که استحاله برای شخصیت اصلی به وجود نمی آید، چندان صحیح نیست. در پاسخ به این پرسش باید گفت در چند سطر گذشته به این نکته اشاره کردیم که شخصیت هایی که نقش محوری و اصلی را در فیلم های تاریخی _ مذهبی ایفا می کنند، چند دسته هستند. باراباس نقش اصلی را در این فیلم بازی می کند، ولی نه پیامبر است و نه قدیس، بلکه انسانی عادی است که به نقش اصلی و محوری بدل گشته است. منظور ما از استحاله نشدن فکری در فیلم های تاریخی _ مذهبی همانا پیامبران و امامان معصوم است، نه افراد عادی مانند باراباس.

ولی چنین حالتی برایش به ندرت پیش می آید یا هرگز پیش نخواهد آمد. اوج قوّت فیلم اینجاست و آرمان فکری بیننده در همین مطلب خلاصه شده است. اکنون تنها به مواردی از شخصیت پردازی انجام شده در این گونه سریال ها اشاره خواهیم کرد.

۱. شخصیت های مثبت و منفی در سریال های تاریخی _ مذهبی

یکی از شخصیت پردازی های بسیار دقیق و جذاب، شخصیت «شوذب خزانه دار» در سریال معصومیت از دست رفته است. در حقیقت، پرسوناژ اصلی این سریال در همین شخصیت مهم خلاصه می شود؛ شخصیتی که در ابتدای سریال به ظاهر در طرف خوبی ها قرار دارد و بیننده با دیدی مثبت به او می نگرد، ولی با پدیدار شدن رویدادهای نهفته در بستر فیلم نامه، بیننده به آرامی، چرخشی را احساس می کند که شخصیت از قطب مثبت فیلم نامه به سمت سیاهی حرکت می کند. این شخصیت، سیاه سیاه هم نیست؛ چون در سکانس آخر، مخاطب سریال به یک باره به رازی دیگر پی می برد این دوگانگی و چند بعدی بودن شخصیت و حرکت لاک پشت وار او نشان دهنده پرداختی جزءپردازانه همراه با دراماتیکی ظریف در این شخصیت است. پرسوناژ اصلی در تقابل با پرسوناژهای ثانوی و ناتوانی مخاطب در حدس زدن ادامه ماجرا، یکی از عوامل قدرت در این عرصه است که به آن اشاره شد.

«معصومیت از دست رفته راجع به تردیدها، شک ها و فاصله بین ایمان آرمانی و ایمان القائی است... شوذب از دل آن تردیدها آمده است؛ تردید نسبت به پیوستن به امام یا پشت کردن به او. مردی که عشق پاک الهی را نشناخت و به دام هوسی زمینی افتاد و همه آنچه را داشت، باخت». (۱)

پیش زمینه ذهنی مخاطب از تشیع شوذب وقتی با عشوه های دخترکی

۱- «دوران کودکی»، گفت وگو با داوود میرباقری، نشریه همشهری، ۲۴/۵/۱۳۸۲.

یهودی کم کم رنگ می بازد و او را در تردیـدی عمیق و همیشـگی بین خوبی و بدی در حال رفت و برگشت می بیند، سـبب شـده است پرسونـاژ اصـلی فیلم تا آخرین لحظه بتوانـد مخاطب را با خود همراه سازد و این همان اثرگـذاری است که در فیلم های تاریخی ــ مذهبی به دنبال آن هستیم. کارگردان اثر در این باره گفته است:

تزلزل و تناقض در شخصـیت شوذب کاملاً عمـدی است؛ چیزی که در این شخصـیت به او نیاز داشـتم؛ نمایش تردید در ایمان بود؛ چرا که او دارای ایمان کامل و قلبی نبوده و با هر موج جدیـدی می توانسـته تغییر جهت دهـد... او وقتی به مرحله انتخاب می رسـد، وا می مانـد و نمی توانـد؛ چون دارد دروغ می گویـد. چون عشق و ایمـانش، دروغ است و قلبی نیست. من به چنین شخصیت و پرسوناژی در کارم نیاز داشتم.(۱)

بررسـی شخصـیت پردازی سـریال روشن تر از خاموشـی سـاخته حسن فتحی را بـا یـک پرسـش مهم آغـاز می کنیم:ایـا وجود پرسوناژهای متعدد و در عین حال، اصلی، به فیلم خللی وارد نخواهد کرد؟

در پاسـخ بایـد بگـوییم مطمئناً به خودی خود، وجود پرسوناژهـای متعـدد خللی به فیلم وارد نمی کنـد؛ به این شـرط که برای شخصـیت های خلق شده عنصر «اتفاق» وجود داشته باشد. این که صرفاً کارگردان از بازیگران مطرح سینما استفاده کند و فیلم نـامه نویس نیز چنـدان اهمیتی به آنـان ندهـد، خود به خود، برخی از این شخصـیت هـا به حاشـیه رانـده می شونـد و این نشانه ضعف فیلم نامه خواهـد بود؛ چون بیننـده در ابتدا بسـیار هیجان زده است که برای تمامی شخصـیت های فیلم، اثر و جای پایی ببینـد. با این حال، هنگامی که هر کـدام از این شخصـیت ها به یک باره یا یکی یکی به حاشـیه می روند (از عدم اتفاق)، فیلم حالت دل زدگی پیدا خواهد کرد.

سریال روشن تر از خاموشی قرار است قصه یکی از دوران های باشکوه

ص: ۷۷

۱- «از امام علی تا مختار، چالش علوی با تشیع صفوی»، نشریه دنیای تصویر، ش ۱۲۰.

ایران (دوره صفویه) را همراه با شخصیت علمی ــ مذهبی ملاصدرا به نمایش بگذارد، ولی بیننده به یک باره متوجه می شود که ملاصدرا تنها گاه گاهی نقش جدّی در قصه دارد. داعیه سریال، نشان دادن سیر و سلوک ملاصدرا است که نقش اساسی در فلسفه اسلامی دارد. با این حال، آن قدر پرسوناژهای فرعی دیگر در این فیلم وجود دارند که جایی برای ملاصدرا نمانده است. تنها او را هر از چند گاهی مشغول مباحثه و استماع درس در حوزه و مکتب می بینیم.

به جرئت می توان ادعا کرد: «ماجراهای فرعی، مثل مرگ دوستِ همشهری ملاصدرا که به فرقه ای ضاله گرایش دارد یا سوء قصد به جان او و یا شوخی ها و مباحثات کلامی میان او و هم کلاسی هایش کمتر از ماجراهای شاه عباس و حاکم گیلان و عزل و نصب ها و جدال های آن برهه تاریخی جذابیت دارند. نویسنده می توانست با علم به این موضوع و برای برجسته تر کردن ملاصدرا در متن اثر، پر و بال بیشتری به این شخصیت بدهد؛ به نحوی که تمرکز قصه مدام میان شخصیت های متعدد از بین نرود و موجب اغتشاش قصه و ذهن تماشاگر نشود. در این حالت؛ کاراکتر محوری ملاصدرا بیش از حدّ در حاشیه قرار گرفته است». (۱)

در واقع، برای کسی که به طور مستمر به تماشای سریال روشن تر از خاموشی می نشیند، این پرسش مطرح می شود که: «پس ملاصدرا چه شد؟» به ویژه بعد از تبعید ملاصدرا، می توان مدعی شد او کاملاً به فراموشی سپرده شده است.

آنچه برای ما اهمیت فراوان دارد، این است که با وجود شخصیت های

۱- حسن فتحی، «قحطی اتفاق؛ نقد و بررسی فیلم نامه مجموعه تلویزیونی روشن تر از خاموشی»، نشریه رشد آموزش زبان، ش ۱۴.

اصلی و مهم در این سریال از قبیل: شاه عباس، شیخ بهایی، میرداماد، علمای اخباری، حاکم گیلان و حتی میرغضب که بی خود و بی جهت به تمام صحنه ها آویزان است، برای شخصیت اصلی قصه که قرار و ادعا بر این است که سریال حولِ محور او در چرخش باشد، جایی نمانده و این از ضعف شخصیت پردازی است. سید فیلد در کتاب چگونه فیلم نامه بنویسم معتقد است پرسوناژ اصلی باید تنها یکی باشد. شاید اکنون بتوان به راز این حرف پی برد و به این نتیجه رسید که وجود شخصیت های فراوان و مهم در هر فیلم نامه ای، اگر با کنش ها و واکنش ها و وجود اتفاقات فراوان همراه نباشد، به مشکل برخواهد خورد.

البته باید به این نکته نیز اشاره کنیم که فیلم نامه نویس هم بیش از این کاری نمی توانست انجام دهد؛ زیرا قرار بود تمام این شخصیت ها نقشی به فراخور خود داشته باشند. اگر به هر کدام از شخصیت های شاه عباس، شیخ بهایی، ملاصدرا و میرداماد توجه بیشتری می شد، قطعاً دیگران نیز چون ملاصدرا به حاشیه می رفتند. پس فیلم نامه نویس مجبور شده است برای هر کدام، اندک نقشی در فیلم نامه بگذارد تا دیگر شخصیت ها هم جایی برای نفس کشیدن داشته باشند.

به هر روی، این نمونه نشان از این دارد که انبوه شخصیت و داشتن پرسوناژهای مختلف و در عین حال مهم پی آمدهای نامطلوبی در فیلم ها خواهد داشت.

۲. تلویزیون و محذور تصویر کردن چهره معصومین

سریال هایی که در مورد معصومین ساخته شده اند یا می شوند، همواره مشکلات متعددی دارند. محذور تصویرگری چهره معصومین یکی از آن مشکلات است که هنوز نتوانسته ایم برای آن چاره ای بیندیشیم. رها نشدن از

این مشکلِ بسیار بغرنج خلل جدّی به ساخت سریال ها و فیلم های تاریخی ـ مذهبی وارد کرده است. تاکنون سه فیلم در مورد امامان معصوم ساخته شده است که در هیچ کدام، چهره شخصیت محوری و پرسوناژ اصلی آن، یعنی خود امام نشان داده نشده است و همین نشان ندادن صورت و به تبع آن، حذف بسیاری از نکات ظریف در این زمینه، این شخصیت ها را به حاشیه رانده است.

ابتدا از سریال امام علی۷ شروع می کنیم. نشان دادن دست و پای حضرت و حرف زدن عمار به جای علی۷ سبب شد شخصیتی که فیلم به نام او ساخته شده است، به حاشیه برود و قطام، مالك اشتر و معاویه به جای آن حضرت وارد فیلم شوند. گه گاهی بیننده عام، امام را فراموش می کرد و به انتظار نمایان شدن شخصیت های فرعی می ماند که به شخصیت اصلی تبدیل شده بودند تا بتواند حس کنجکاوی تاریخی اش را ارضا کند. علی۷، آدم بی سر و صورتی بود که کس دیگری به جایش حرف می زد و گه گاه دستی در دوربین، نانی تقسیم می کرد یا چراغی را خاموش می کرد.

در سریال تنهاترین سردار، موضوع به شکل دیگری رخ نمود. دست و پایی که در سریال امام علی(ع) دیده می شد، در این سریال دیده نمی شد، بلکه گاه گاهی اسبی می گذشت و پایی از جلوی دوربین عبور می کرد یا جمعیتی نشان داده می شد که کسی برایشان سخنرانی می کند. با این حال، مخاطب نمی دانست او کیست. در همین مورد، امام حسن۷، فردی گوشه گیر بود که در دالانی پرنور زندگی می کرد و گاه و بی گاه یارانش از دالان می گذشتند و حضرت را ملاقات می کردند. به این ترتیب، برای بیننده ذهنیتی خاص از امام حسن۷ پدید آمد؛ انسانی ضعیف، مردم گریز و به شدت ناتوان که همواره در گوشه پستوی خانه اش پنهان است و سرگرم کار

خود است و چندان به رویدادهای جامعه اهمیتی نمی دهد. در این سریال نیز شخصیت محوری و پرسوناژ اصلی فیلم در حاشیه قرار داشت.

کارگردان سریال تنهاترین سردار به ضعف کارش پی برد و متوجه شد نشان دادن چنین وضعیت و حالتی از معصوم نه تنها سبب تقویت حِس حُب و تقدس نخواهد شد، بلکه امکان دارد نتیجه ای معکوس از خود به جای گذارد. بنابراین، در سریال ولایت عشق که مربوط به امام رضا7 و باز ساخته همین کارگردان بود، وضعیت به کلی تغییر کرد. این بار، فیزیک بدنِ شخصیت اصلی بیشتر نمایش داده شد، ولی صورت حضرت نشان داده نشد. به جای آن، نوری از شمایل آن حضرت ساطع می شد که بیننده هیچ گونه حالتی از «غم و شادی» را در چهره آن حضرت نمی توانست ببیند. به ناچار، اشخاص دیگری از اصحاب و یاران مجبور بودند حالات صورت ایشان را بیان کنند. البته سعی شده بود در جبران این نقیصه، صدا و نوع حرف زدن، تمام این حالات را بیان کند. با این حال، این کار نیز نتوانست این نقیصه را جبران کند.

شخصیت اصلی این سریال، برخلاف سریال امام علی7 و تنهاترین سردار، چندان به حاشیه نرفت و تلاش شده بود بیشتر در متن قضایا قرار گیرد، ولی باز هم مشکلات زیادی سر راه وجود داشت. محذوراتی از این قبیل و مواردی مشابه، سبب خواهد شد شخصیت های دیگری که قرار نیست آن چنان به آنها اهمیت داده شود، به یک باره تمام فضای فیلم و سریال را به خود اختصاص دهند.

در نسخه های هالیوودی فیلم های تاریخی ـ مذهبی چون این محذور وجود ندارد، موسی7 یا عیسی(ع) یا هر قدیس دیگری هرگز به حاشیه رانده نمی شوند و کاملاً در بطن فیلم وجود دارند و تماشاگر نیز هرچند در

صحنه هایی، حضور فیزیکی آنها را مشاهده نمی کند، ولی سایه حضور معنوی آنان در همه سریال ها و فیلم ها چون نسیمی آرام، حاکم است. بر عکس، در ایران معمولاً ـ عمارهـا، ابن عباس ها، فضل بن سهل ها یا حتی قطام و آذردخت و گلناز (در سریال های امام علی۷، تنهاترین سردار و ولایت عشق) همیشه در رأس گروه بازیگران و حتی برتر از شخصیت اصلی قرار دارند. این معضل تاکنون حل نشده است و ما تنها به طرح مسئله در این مقال اکتفا خواهیم کرد؛ چون حل این مشکل بحثی مبسوط را طلب می کند که خارج از موضوع تحقیق ماست.

بحث را با این پرسش ها پی می گیریم:

۱. آیا از قدیسینی که زندگی آنان تنها یک مرحله ای است، می توان شخصیتی جذاب خلق کرد؟

۲. چرا در مورد قدیسینی چون ژاندارک و فرانچسکو، بیشتر از مریم مقدس، فیلم ساخته شده است؟

پاسخ به پرسش دوم در همان پاسخ به پرسش اول نهفته است، به این ترتیب که زندگی حضرت مریم، زندگی دراماتیکی نیست؛ چون حضرت مریم بدون اتفاق خاصی به دنیا می آید. سپس به معبد اورشلیم سپرده می شود. آنگاه عیسی۷ را به دنیا می آورد و بعد از دنیا می رود. این زندگی هیچ عامل و بار دراماتیکی ندارد، ولی شخصیت فرانچسکو شخصیتی به شدت دراماتیک است و بیننده یک مسیر معیّن و خط مشخصی را با او نمی پیماید، بلکه طغیان شخصیتی او برای مخاطب بسیار اثرگذار است.

در همین راستا، چون شخصیت اصلی فیلم مریم مقدس ساخته شهریار بحرانی دچار فراز و فرودهایی بود، به آن می پردازیم. در این فیلم، کارگردان مجبور بود شخصیت های فرعی یا اصلی (منفی) را در مقابل مریم قرار دهد

تا فیلم و سریال جذابیت خود را از دست ندهد و مسیری خطی را طی نکند. متأسفانه شخصیت هایی که در مقابل شخصیت مثبت فیلم قرار داشتند، همگی دچار ضعف شدید شخصیتی بودند. برای مثال، هرود، سرسخت ترین دشمن مریم، گاهی در سکانسی می آمد و بعد سال ها از او خبری نبود یا کاهنان یهودی که چهره های منفی فیلم بودند، معمولاً سیاه مطلق بودند و افرادی ابله و روان پریش به نظر می رسیدند که جز آزار دادن بی دلیل زکریا۷ و مریم، کار دیگری از آنها سر نمی زد. این در حالی است که یول برانیر در نقش فرعون در فیلم ده فرمان همان قدر جذاب بود و در ذهن مخاطبان خود باقی ماند که چارلتون هستون در نقش موسی۷، این جذابیت را داشت. جذابیت شخصیت اصلی فیلم ده فرمان تنها با کنار زدن رود نیل به وجود نیامد، بلکه یکی از علل اصلی و بسیار مهم آن، غلبه بر فرعون بود. یادمان باشد شخصیت های منفی در فیلم ها و سریال های تاریخی بسیار مهم و اثرگذارند.

نکته بعد، در شخصیت مریم مقدس ساخته شهریار بحرانی این است که به پرسش اولیه و اساسی مخاطبان جواب داده نشد که چرا مریم، مقدس است؟ آیا به صرف عبادت یا به دلیل به دنیا آوردن عیسی۷ آن هم به صورت معجزه یا برای دادن نان و قوت روزانه اش به زنان دیگر یا کار در معبد اورشلیم و یا همه این موارد؟ چون شخصیت و پرسوناژ اصلی فیلم از پاسخ گویی به چنین پرسشی ناتوان بود، انتظار مخاطب در این باره برآورده نشد.

«... چرا زن دیگری به جای حضرت مریم انتخاب نشده بود؟ آیا حضرت مریم مانند زنان و مردان قدسی تاریخ هیچ ویژگی خاصی نداشت؟ اگر داشت، کدام بود؟ این نکته مهم ترین مسئله ای است که در ادبیات نوشتاری ما از قدیسین، غایب است». (۱)

۱- حسن هدایت، «نگرشی عوامانه به قدیسین»، نشریه حوزه و دانشگاه، ۸/۷/۱۳۷۰.

جز مریم، زکریا7 نیز دارای شخصیت والاست. او فرستاده خدا و دارای مقام عصمت است، ولی در فیلم یاد شده جز کاراکتری بی روح که گه گاه کاهنان یهود را نصیحت می کند، چیز دیگری از او دیده نشد. مخاطب عام تنها می داند که او با نجاری روزگار می گذراند، ولی دلیل این کار برایش مشخص نیست. شاید به جرئت می توان اظهار داشت که او در بسیاری از موارد، معمولاً در سطحی پایین تر و عامیانه تر از مریم قرار داشت.

در مجموع، چندان بی انصافی هم به نظر نمی رسد اگر بگوییم در نسخه سریالی فیلم مریم مقدس، پرسوناژ اصلی فیلم در میان انبوه شخصیت ها و ماجراها به حاشیه رفت تا باز کارگردان و نویسنده بتوانند تاریخ را با این ماجراها و بر اساس فکر و سلیقه خود بازسازی کنند.

ممکن است درباره اینکه ساختار فیلم نامه های تاریخی _ مذهبی چه ارتباطی با پرسوناژ دارد، پرسشی در ذهن مخاطبان ایجاد شود. این پرسش را بدین شکل پاسخ می دهیم که تطبیق یک پرسوناژ با واقعیت تاریخی تا اندازه بسیار زیادی در پیشبرد اهداف نویسنده یک فیلم نامه تاریخی _ مذهبی اثر می گذارد. در این فصل ثابت کردیم که تعدد بیش از اندازه پرسوناژها گاهی سبب تحلیل نادرست ما درباره پرسوناژ اصلی می شود و نویسنده را چنان درگیر دراماتیک کردن جریان های فیلم می سازد که از هدف اصلی کار غافل می ماند؛ چون گم شدن در کوچه پس کوچه های درام، ذهن نویسنده را تنها درگیر جذابیت کار می کند و از تطبیق نعل به نعل تاریخ با شخصیت های داستان باز می دارد.

نکته دوم آن است که با دقت در برخی شخصیت های تاریخی مانند مریم مقدس درمی یابیم زندگی آنان بار دراماتیک خاصی ندارد. در موارد مشابه باید دقت کنیم که با چنین شخصیت هایی، اصل تاریخ را با دراماتیک کردن

فیلم ها از بین نبریم و به بهانه جذب مخاطب، تغییرهای بنیادین در تاریخ وارد نکنیم، به گونه ای که مریمی که در تاریخ وجود دارد، با مریمی که در ذهن مخاطب پس از تماشای فیلم شکل می گیرد، دو شخصیت کاملاً متفاوت باشند.

نکته آخر این است که تمام هنرِ یک فیلم نامه نویس آن است که بکوشد شخصیتی که از یک قدیس در اذهان مردم می سازد، تا جایی که ممکن است، با واقعیت های تاریخی منطبق باشد. این معیار را به ویژه در فیلم هایی که برای عموم مردم ساخته می شود، باید رعایت کرد؛ چون توده مردم معمولاً ـ با دیدن فیلم ها، پرسشی از صحیح بودن یا ناصحیح بودن یک پرسوناژ یا رفتار او در ذهنشان پدید نمی آید تا جایی که در بیشتر موارد، بی چون و چرا آن کاراکتر مذهبی یا آن قدیس تاریخی را می پذیرند. همچنین به راحتی با او هم ذات پنداری می کنند و گاهی مشاهده شده است حتی کارهای او را تقلید می کنند. پس باید دقت کنیم تا پرسوناژِ خلق شده با پرسوناژ موجود در تاریخ هماهنگ باشد.

۳. تحلیل نادرست از شخصیت های فرعی

بعضی از مسائل مربوط به ایجاد شخصیت به علت تحقیق ناکافی نویسنده به وجود می آید. اگر نویسنده به هر علتی شخصیت را نشناسد، بازی شخصیت در داستان به خوبی پیش نخواهد رفت. پس نویسنده برای پرداخت درست شخصیت به شناخت و تجزیه و تحلیل درست نیاز دارد. هر گونه دریافت و پس از آن، تحلیل نادرست سبب پایه گذاری غلط شخصیت پردازی و پوشاندن لباس نامناسب به قامت وی خواهد شد. بیشتر نویسندگان ما دریافت های یکسانی نسبت به شخصیت های تاریخی ــ مذهبی دارند. معمولاً چنین شخصیت هایی را افرادی آرام و بی آزار، مسالمت جو و گریزان از

هر گونه جدال و گفت و گو، احساساتی و البته به شدت سیاسی می پندارند. گویی چنین شخصیت هایی باید همیشه چنین باشند. گاهی دیده شده است این تحلیل نادرست حتی تا مرز انطباق شخصیت منفی از افراد مثبت نیز پیش رفته است. این نگرش در فیلم نامه سریال های تاریخی، شخصیت های فرعی فراوان را کنار شخصیت اصلی داستان پدید می آورد. در فصل های بعدی در مورد پرسوناژهای اصلی و فرعی سخن خواهیم گفت، ولی نکته ای که در حال حاضر باید به آن اشاره کنیم، این است که در بسیاری موارد دیده شده است شخصیت های فرعی رشته داستان را به دست می گیرند و بر اصل ماجرا چیره می شوند. محققان بر این باورند که اگر شخصیت های فرعی به تدریج چیره شدند و رشته داستان را به دست گرفتند، اشکال کار در ایده داستان است.

محققان در این گونه موارد اذعان کرده اند که فیلم نامه نویس بدون جست وجو و تحقیق کافی داستان نوشته است. محققان دراین باره در کتاب خلق شخصیت های ماندگار می خوانیم:

خب [شخصیت فرعی] دردسر درست می کند. اگر شخصیت فرعی به تدریج غالب شود و رشته داستان را به دست گیرد، اشکال کار را در ایده داستان یا ساختار می بینم. حتماً به قدر کافی فکر نکرده ام و اقدام به نوشتن کرده ام. این مسئله خیلی پیش می آید و معمولاً ـ دال بر این است که ساختار داستان درست پی ریزی نشده است و دارد فی البداهه سرهم بندی می شود. در نتیجه، شخصیت ها متعادل عمل نمی کنند و درست در خدمت داستان قرار نمی گیرند. (۱)

مشکل اصلی فیلم های تاریخی ــ مذهبی به ویژه فیلم هایی که در ایران ساخته می شود، در همین نکته خلاصه می شود. در این باره می توانید به نقش «قطام» در سریال امام علی(ع) ساخته داوود میرباقری، نقش «ابن عباس» و

۱- لیندا سیگر، خلق شخصیت های ماندگار، ترجمه: عباس اکبری، ص ۲۵۹.

«شمر» در سریال تنهاترین سردار ساخته مهدی فخیم زاده، نقش «یساکار» در فیلم مریم مقدس ساخته شهریار بحرانی، نقش «فضل بن سهل» و «عمرو» و همسرش در سریال ولایت عشق ساخته مهدی فخیم زاده بنگرید.

نکته دوم در پردازش شخصیت های تاریخی و مذهبی که ساخت چنین شخصیت هایی را با دشواری همراه می سازد، آن است که معمولاً ـ شخصیتی که برای یک فیلم مذهبی انتخاب می شود، انسانی کامل است یا به نوعی میل و کشش به سوی انسان کامل را دارد. البته منظور ما از انسان کامل، تنها پیامبران یا امامان معصوم است، نه تمامی کاراکترهایی که نقش اصلی را ایفا می کنند. بنابراین، برای خواننده این پرسش مطرح نشود که گاه شخصیت های فیلم های تاریخ مقدس، کامل نیستند. از این تجربه در سینمای هالیوود و سینمای ایران بسیار استفاده شده است. چنین شخصیت هایی یا هیچ نقصی ندارند یا آنکه نقص چشم گیری نخواهند داشت. وقتی انسانی چنین شد و به کمال مطلوب رسید، هیچ بحث فراگیری در مورد او به وجود نخواهد آمد و فیلم نامه نویس مجبور خواهد بود بیشتر به حاشیه ها و جزئیات زندگی چنین انسانی وارد شود. در واقع، امکان دارد در دام روزمرگی گرفتار آید.

اکنون امکان دارد این پرسش مطرح شود که نشان دادن کمال نیز برای مخاطب بسیار لذت بخش است و هر چه شخص رو به کمال، به پیش رود، برای مخاطب جذاب تر نیز خواهد بود. این حرف تا حدودی و در مواردی، قابل پذیرش است، ولی در دنیای فیلم نامه چنین نیست؛ چون معمولاً فیلم هایی جذاب خواهند بود که شخصیت های آنها در ابتدا پر از نقص هستند و هر چه فیلم پیش می رود، این نقص ها نیز رو به کمال می رود. البته وقتی انسانی کامل بوده و به کمال مطلوب رسیده باشد، فیلم نامه نویس چندان با «شخصیت» او نمی تواند کلنجار رود؛ زیرا نقصی ندارد تا عاملی برای

حرکت و ایجاد کنش در داستان شود. پس به ناچار باید از ویژگی های فردی چنین شخصیتی بهره بگیرد تا کنش ایجاد کند. این، همان کار دشواری است که ابتدا از آن یاد کردیم. بنابراین، استفاده نادرست از شخصیت های فرعی سبب به حاشیه رفتن شخصیت اصلی داستان می شود و این، ابتدای راهی است که انتهای آن تحریف تاریخ را به همراه خواهد آورد. چون کارگردانان فیلم های تاریخی ـ مذهبی همواره با محذورهایی دست به گریبان هستند و نمی توانند آن گونه که شایسته است، چهره قدیسین را به نمایش گذارند یا آنکه توان این کار را ندارند، همواره به دنبال راه گریزی هستند که این نقیصه را جبران کنند. یکی از این راه ها، استفاده از شخصیت های فرعی است که همواره می توان به راحتی به فیلم نامه افزود و در کنار قدیسین از آنان استفاده کرد. البته استفاده بی اندازه و افسار گسیخته از این شخصیت ها معمولاً سبب انحراف تاریخ از جریان اصلی خود می شود. حتی می توان ادعا کرد که استفاده نامناسب از کشمکش نیز این نتیجه را به همراه خواهد داشت. پس فیلم نامه نویسان در این زمینه باید تلاش کنند امانت تاریخ در دستان آنها گم نشود.

در جمع بندی این گفتار، باید بر چند نکته مهم تأکید کنیم:

۱. در تمام ژانرهای سینما به ویژه در ژانر تاریخ مقدس، پرسوناژ و چگونگی پرداخت به شخصیت های یک فیلم یا سریال اهمیت ویژه ای دارد؛ چون قرار است فیلم نامه نویس یک دوره زمانی خاص یا یک گونه از زندگی خاص را از طریق بازیگری که قرار است به جای بزرگان تاریخ باشد، منتقل کند. پس بنیاد اصلی یک فیلم نامه و به تبع فیلم، شخصیت های آن هستند.

۲. در این فصل ثابت کردیم که استفاده نابجا از عناصر متعدد و پرسوناژهای فرعی فراوان بدون وجود عنصر اتفاق برای آنان می تواند به شدت

به فیلم و سریال آسیب بزند. پس فیلم نامه نویسان باید در این باره دقت فراوان کنند تا خط و سیر اصلی داستان در دل فراوانی شخصیت ها به حاشیه نرود.

۳. طراحی شخصیت های تاریخی اعم از قدیسین و پیامبران کاری دشوار و البته مهم است؛ چون این شخصیت ها انسان هایی کامل هستند و معمولاً چینش اتفاق برای پرسوناژ تکامل یافته کاری است دشوار. بنابراین، باید دقت کنیم بی جهت آن قدر اتفاق در پیرامون این شخصیت ها نسازیم که خود آنها در پس این اتفاقات سطحی گم شوند و بیننده نیز دچار سردرگمی و حیرانی شود.

۴. محذور تصویرگری معصومین در سریال ها و فیلم های ایرانی یکی از جدّی ترین مشکلات روز فیلم سازان است. بی شک، با حل این مشکل، قسمت بزرگی از مشکل شخصیت پردازی در این ژانر ــ در ایران ــ حل خواهد شد. در واقع، فیلم سازان ایرانی تا اندازه ای نیز ناچارند برای رهایی از این معضل، دست به دامان شخصیت ها و پرسوناژهای فرعی و ثانوی شوند تا دست کم بتوانند خط داستان را در مجموعه خود به پیش ببرند. بنابراین، برای رهایی از معضل شخصیت های فرعی ساخته شده در اطراف این بزرگان باید این مشکل را حل کرد. البته پذیرفته نیست که این امر، دستاویزی برای آزاد گذاردن قوه تخیل فیلم نامه نویس یا کارگردان شود تا جایی که خط و مسیر اصلی تاریخ تغییر کند.

۵. تمامِ هنر یک فیلم نامه نویس این است که مخاطبان بعد از تماشای یک فیلم یا سریال تاریخی، بین پرسوناژ خلق شده با پرسوناژِ موجود در تاریخ دوگانگی احساس نکنند. این تطبیق باید همواره رعایت شود و صرف دراماتیزه کردن اثر نباید و نمی تواند علت تطبیق نیافتن باشد. در مواردی که زندگی شخصیت های تاریخی دارای جذابیت خاصی نیست، این مهم بیشتر به چشم می آید.

۶. نکته آخر این است که معمولاً ـ در سریال ها و فیلم های ساخته شده در ایران، شخصیت های فرعی، دردساز هستند. آنها معمولاً ـ شخصیت های اصلی فیلم را کنار می زنند و خود رشته جریان های تاریخی را به دست می گیرند. در این موارد، شخصیت های اصلی، افرادی گوشه نشین و منزوی هستند که دیگران کارهایشان را انجام می دهند و آنان گاه و بی گاه در کادر دوربین ظاهر می گردند تا جایی که برای مخاطب، نوعی احساس واپس زدگی به این اشخاص دست می دهد و مخاطب منتظر است تا دوباره شخصیت محبوبش که در واقع، همان شخصیت های ثانوی و فرعی هستند، به متن ماجرا بازگردند. آنچه در این موارد، هراس انگیز است، تغییر اساسی در جریان تاریخ است که معمولاً به تحریف نیز می انجامد. البته این معضل با تصویر نشدن چهره معصومین در فیلم ها و سریال ها ارتباط مستقیم دارد که با حل آن معضل، این مشکل نیز تا حدودی حل خواهد شد.

برای خوانندگان گرامی مشخص شد که شخصیت پردازی و پرداخت صحیح یک پرسوناژ تا چه اندازه می تواند مهم و اساسی باشد و دقت نکردن کافی می تواند آسیب های جبران ناپذیری به پیکره اصلی تاریخ وارد کند. پس چالش هایی که در این قسمت از فیلم نامه وجود دارد، چالش های بزرگ و اساسی است و فیلم نامه نویسان باید با دقت بیشتر و نگاه عمیق تری به این موضوع بپردازند.

ص: ۹۰

فصل پنجم: جایگاه زنان در فیلم های تاریخی _ مذهبی

اشاره

چه غم انگیز است زن بودن.

در زمین، چیزی بدین کم بهایی نیست.

وقتی دختری به دنیا می آید. کسی شاد نمی شود.

فوشوان، شاعر چینی

با نگاهی گذرا به تاریخ درمی یابیم که در بسیاری از جنگ ها و صلح ها، نقش برخی زنان بسیار تعیین کننده بوده است. معمولاً ـ زنان در پشت پرده با تحریک پادشاهان و فرماندهان سبب ساز جنگ های عظیمی شده اند و قتل بسیاری از رجال تاریخی یا حتی قدیسین نیز با نیرنگ زنان بوده است.

در فصل قبل درباره پرسوناژ بحث کردیم، ولی چون جایگاه زنان در تاریخِ مذهب از اهمیت ویژه ای برخوردار است، فصلی جداگانه به این مطلب اختصاص دادیم.

با نگاهی به بیشتر فیلم های تاریخی _ مذهبی، به این نکته مهم می رسیم که زنان معمولاً ـ از جایگاه ویژه ای در این ژانر برخوردار هستند و کم اند فیلم های تاریخی که زنان در آن هیچ نقشی ندارند. با توجه به نوع نگاه فرهنگ غربی به زن، به راحتی می توان از زن برای تحریف تاریخ و جذابیت بیشتر فیلم ها استفاده کرد؛ چون معمولاً رگه هایی از جنسیت در تمام این فیلم ها وجود دارد و چه بسا

مشاهده شده است برای جذب تماشاگر چنان به این مسئله پرداخته می شود که ذهن مخاطب از مسیر اصلی تاریخ دور می شود. نمونه هایی در این باره وجود دارد که به تعدادی از آنها اشاره خواهیم کرد. همچنین ذکر این نکته لازم است که در بسیاری از فیلم ها، نگاه به زن، نگاه مثبت بوده و تنها فریب کاری او ملاک نویسندگان نبوده است. در این زمینه نیز به تناوب، مثال هایی طرح خواهیم کرد. به هر حال، به نظر می رسد فیلم نامه نویسان از شخصیت زن به راحتی نمی توانند بگذرند؛ چون دست کم از این پرسوناژ برای جذابیت در فیلم ها می توان استفاده کرد و ما نیز به دنبال بررسی این نوع نگاه هستیم.

۱. حضور زن در سینما

قبل از بحث تخصصی در مورد زن در فیلم های تاریخی ـ مذهبی باید به نکات دیگری اشاره کنیم تا جایگاه بحث بیشتر تبیین شود. بحث حضور فیزیکی زنان در سینما چه در دنیای غرب و چه در سینما و تلویزیون ایران بحثی همراه با چالش های فراوان است. البته نتیجه ای که قرار است از این بحث ها حاصل آید، تنها حضور موفقیت آمیز این قسمت از پیکره اجتماع است، دست کم اگر به قدرت و نفوذ عنصری به نام هنر معتقد باشیم.

اگر قبول کنیم که سینما و تلویزیون در مخاطب اثر و نفوذ دارد، ناچاریم حضور زن را در عرصه بازیگری بپذیریم. در همین زمینه، پرسش های متعددی، ذهن محققان دینی را به حرکت وا می دارد، مانند اینکه: آیا بین زن و بازیگری رابطه ای هست؟ آیا نباید مانع حضور زن در دنیای سینما شد؟ آیا زن می تواند هم باورهای دینی خود را حفظ کند و هم بازیگر باشد؟ آیا بازیگری زن با معنویت درونی او در تضاد نیست؟

باید بپذیریم که همیشه درباره کاراکتر زن در هنر به صورت اعم و در سینما و تلویزیون به صورت اخص، افراط هایی شده است. همچنین به این نکته ناخوشایند اقرار می کنیم آنگاه که دنیای سرمایه داری به اهمیت سینما پی

برد، در پی رسیدن به خواسته های دنیوی و مادی خود، به جنسیت زن نقش محوری داد و در این راه، تنها به فیزیک زن، چشم دوخت و بسیار هم موفق بود. «دنیای کنونی، حجاب را از زن گرفته تا زن به عنوان لُعبه بازیچه به بازار بیاید و غریزه را تأمین کند. زن وقتی با سرمایه غریزه به جامعه آمده، دیگر معلم عاطفه نیست. فرمان شهوت می دهد، نه دستور گذشت و شهوت جز کوری و کری چیزی به همراه ندارد». (۱)

در جامعه ایران نیز زن به چنین دامی گرفتار شده بود. قبل از انقلاب، از حضور زن در تلویزیون و سینما، جز استفاده از غریزه شهوت و جذب مخاطب به وسیله زن، چیز دیگری دیده نمی شد. «در اولین حضور جدّی زن در سینمای ایران، متأسفانه نگاه خرافی به زن وارد سینمای کشور شد. این سینما در بازنمایی شخصیت زنان، به ارائه نقش های منفی، تبه کار، فریب خورده، بدنام و سرخوردگان اجتماعی پرداخت. در این جلوه از سینمای ایران، زنان، موجوداتی غیرهدفمند، بازیچه و منفعل ترسیم شده اند که به دلیل عدم برخورداری از قوّه تحلیل و تفکر، همواره اسیر احساسات خویش هستند». (۲)

شاید سیر ورود زنان را در عرصه سینما بتوان این گونه ترسیم کرد که بعد از فراز و فرودهایی، ساخت فیلم در ایران رواج یافت و با گذشت زمانی، زنان نیز در حوزه بازیگری به عرصه سینما پا گذاشتند. می توان ادعا کرد که با روی کار آمدن زنان، «فیلمفارسی»(۳) شکل گرفت. زنان فیلمفارسی که نمونه برجسته و کامل ظلم به زنان در عرصه هنر هفتم بودند، موجودات

۱- عبدالله جوادی آملی، زن در آیینه جلال و جمال، ص ۲۷۲.
۲- «سینمای عفیف، (بررسی جایگاه زن در سینما از وضع موجود تا وضع مطلوب)»، نشریه شما، ش۳، ص ۶۰.
۳- ترکیب فیلمفارسی را اولین بار دکتر هوشنگ کاووسی ــ از اولین منتقدان سینمای ایران ــ ساخت و در اصطلاح به فیلمی گفته می شود که نشانه های ایرانی را در خود دارد، ولی از هویت ایرانی تهی است. خود دکتر هوشنگ کاووسی معتقد است که فیلمفارسی، ترکیبی است از فیلم و فارسی (ایرانی) که در عین حال، نه فیلم است و نه فارسی. نک: حسین معزی نیا، فیلمفارسی چیست؟ ص ۷.

فریب خورده ای بودند که در هیئت رقاصه، روسپی، معشوقه، آدم کش، و نظیر آن ظاهر می شدند و محور فیلم بر انحراف آنها بنا نهاده می شد. زنی که به فحشا کشیده می شود، درد دلش را با آواز خواندن بیان می کند. رقاصی می کند؛ آن هم رقص نه به عنوان یک هنر یا مهارت، بلکه به معنای نمایش خود. زنان در این فیلم ها تا جایی نزول کردند که آنان چه سکسی باشند و چه مادر، به گونه ای زندگی می کردند، حرف می زدند و رفتار می کردند که مردها را خوش بیاید. از جمله می توان به زنان رقاصه و بدکاره ای اشاره کرد که در خیابان با چادر راه می رفتند و از هر فرصتی برای باد دادن گوشه چادر و نمایش تن و بدن خود استفاده می کردند. برای این زن ها، «جنسی بودن» و «مورد پسند بودن» در جوانی و «پسردار بودن» در دوره پیری تنها عاملی است که هویتشان را تعیین می کند.(۱)

۲. نمایش زن در حوزه دین

در نقطه مقابل، در مذهب (دین) ما به گونه ای دیگر از زن بهره برداری شده است. برای مثال، با رجوع به قصه های قرآنی درمی یابیم که از عنصر زن برای جذابیت قصص استفاده نشده، بلکه هر جا نیاز به وجود طبیعی زن بوده، آن را توصیف کرده است. قصه یوسف و زلیخا همان قدر جذاب، زیبا و تعلیق برانگیز است که قصه اصحاب کهف زیباست. نمی توان گفت قرآن با استفاده از عنصر و شخصیت (زلیخا) در داستان یوسف، خواسته است فضایی جذاب و سکسی بیافریند، بلکه آنچه به طور طبیعی اقتضا می کند، در قرآن، موجود و ملموس است. البته ما منکر جذابیت زن در داستان یوسف و زلیخا نیستیم؛ چون به یقین، وجود نقشی به نام زلیخا به داستان جنبه ای دیگر

۱- تلخیصی از: فیلمفارسی چیست، صص ۱۴۷ _ ۱۵۰.

عطـا کرده است. با این حال، بر این عقیـده ایم که زلیخا برای جـذابیت بیشتر مطرح نشـده، بلکه نقش او کاملاً طبیعی و دور از اغراق است.

«بعضـی می پندارنـد که حضور زن در قصه یوسف به این جهت است که آن را جـذاب کنـد یا غم و انـدوه برآمده از حوادث آغازین قصه را بکاهد. باید پذیرفت که این هر دو وجه در قصه یوسف پیداست، اما به طور طبیعی، نه نقشـی را کم و نه نقشی را اضافه می کند. یعنی زن همان گونه که حقیقت اقتضا می کند، در قصه نقش دارد و چنین نقش طبیعی و حقیقی سبب شده است که قصه جـذاب گردد و تنوع فضا و رنگ بیابـد. حتی گسترش نقش زلیخا در حوادث گوناگون این قصه، سـیری کاملاً طبیعی و متناسب با شأن و جایگاهی است که واقعاً دارد». (۱)

پس بـا انـدکی دقت درخواهیم یـافت که قرآن نگـاهی کاملاًـ منطقی به چهره زن دارد؛ زیرا حضور زن در قصه های قرآنی به دلیـل نقش واقعی او در بخشـی از تاریـخ و شـأن بزرگش در جریـان های اجتماعی است. پس اگر زن در حادثه ای نقشـی در خور نداشـته باشـد، قرآن نیز نـامی از او به میـان نمی آورد. زن، محور حوادث و آدم هـا نیست؛ ابزار جـذب مخاطب نیست و عامـل انگیزش احسـاس نیست، بلکه همان است که در واقعیت تاریخی هست. به همین دلیل، قصه های قرآنی بـدون نقش زن (ماننـد قصه اصـحاب کهف، عبدالصالـح، موسـی و ذوالقرنین) به همان اندازه شـکوهمند و انگیزاننده اند که قصه یوسف. حق اگر ناب و خالص باشـد، به خودی خود جـذاب است و قصه قرآنی یعنی حق.(۲) پس قرآن، شـیوه ای رسا و مستحکم از زنان را تصویرسازی کرده است. به نمونه هایی از آن توجه کنید:

۱- سید ابوالقاسم حسینی، مبانی هنری قصه های قرآن، ص ۱۵۷.

۲- همان.

۱. نمایش زن در چهره ای کاملاً مقتدر و با درایت (ملکه سبأ)؛ (۱)

۲. نمایش زن در چهره ای کاملاً عاطفی و مادرانه (مادر موسی)؛ (۲)

۳. نمایش زن در چهره ای با عفت و حیا (حضرت مریم)؛ (۳)

۴. نمایش زن در چهره کسی که هوای نفسش بر او چیره شده (زلیخا)؛ (۴)

۵. نمایش زن در چهره کسی که به دنبال همسری نیکوست (دختر شعیب). (۵)

در بحث بعدی توضیح خواهیم داد که نگاه جامعه هنری امروز به زن، نگاهی معنادار و همراه با افراط و تفریط است. با رجوع به قرآن درمی یابیم که نگاه این کتاب آسمانی به زنان، نگاهی متعادل و به تناسب شخصیت و تفکر آنان است. این گونه نیست که داستان و شخصیت زنانی که در قرآن ذکر شده است، یا سیاه سیاه باشد یا سفید سفید.

به دو نمونه خوب و بد این گونه از زنان توجه کنید:

وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ آمَنُوا امْرَأَةَ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِندَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِن فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ. (تحریم: ۱۱)

۱- نک: نمل: ۳۲ – ۳۵.
۲- نک: قصص: ۷.
۳- نک: سوره مریم.
۴- نک: یوسف: ۲۳ _ ۲۴. در این سوره، داستان زنی بیان می شود که هوای نفس همه جان او را تسخیر کرده بود، به گونه ای که عاطفه، عقل، درایت، آینده نگری، حیا و عفت را از او می گیرد. البته قرآن جریان کام جویی آن زن از حضرت یوسف را تنها با یک جمله «قال هیت لک» بیان می کند؛ جمله ای که ادب خاص قرآنی از بین نرود. در واقع، هم بیان ماجراست و هم درس عفاف. در این باره امکان دارد پرسشی برای مخاطب پیش آید که چنانچه در قرآن این جریان ذکر شده است، پس آیا می توان به تمام این ماجرا را در رسانه مطرح کرد؟ در پاسخ می گوییم که: الف) بین دو رسانه مکتوب قرآن و دیداری و شنیداری سینما و تلویزیون فرق زیادی وجود دارد. هر آنچه در رسانه مکتوب ذکر می شود، در سینما و تلویزیون قابل بیان نیست؛ چون این دو رسانه از نظر موضوعی با هم متفاوت هستند. ب) در سطور بالا به این نکته اشاره کردیم که قرآن این داستان را ذکر کرده است، ولی با ادب خاص خود، این داستان را آورده است تا هم بیان تاریخ باشد و هم عبرت آموزی در عین اینکه ماجرا را نیز بیان می کند. بنابراین، نباید توهم تداخل بین این دو موضوع مطرح شود.
۵- قصص: ۲۵ _ ۲۷. تفصیل هر کدام از این موارد بسیار دقیق و مفصل است و چون این بحث از موضوع اصلی ما خارج است، تنها به سرفصل های آن اشاره کردیم و خوانندگان را برای درک بیشتر این تصویرسازی ها به کتاب های تفسیری و

روایی ارجاع می دهیم.

و خـدا برای کسانی که ایمان آوردنـد، زن فرعون را مثال می زنـد آنگاه که گفت : ای پروردگار من، برای من در بهشت نزد خود خانه ای بنا کن و مرا از فرعون و عملش نجات ده و مرا از مردم ستم کار برهان.

خداوند نمونه زن ناصالح را نیز در قرآن ذکر کرده است:

ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِلَّذِينَ كَفَرُوا امْرَأَةَ نُوحٍ وَامْرَأَةَ لُوطٍ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فَخَانَتَاهُمَا فَلَمْ يُغْنِيَا عَنْهُمَا مِنَ اللَّهِ شَيْئًا وَقِيلَ ادْخُلَا النَّارَ مَعَ الدَّاخِلِينَ. (تحریم: ۱۰)

خـدا برای کافران مثل زن نوح و زن لوط را می آورد که هر دو در نکاح دو تن از بنـدگان صالـح ما بودند و به آن دو خیانت ورزیدند. و آنها نتوانستند از زنان خود دفع عذاب کنند و گفته شد: با دیگران در آتش درآیید.

بازگشت به بحث اصـلی در این نکته حاصل می شود که باید پذیرفت سینما در عصر حاضر، عشق و احساس را به یک باره به سکس تبدیل کرد تا از این راه، منافع سرشاری را نصیب طبقه ای خاص سازد. زن به دلیل جهل و بی خبری یا غفلت از ارزش های عظیم پنهان در شخصیت آسمانی خود، بازیچه سرمایه دارانی زالوصفت یا صاحب کارخانه های مختلف تولیدی شد تا از جاذبه جنسـی او برای تبلیغ کالای تجاری و آموزش فرهنگ مصـرفی و مصـرف گرایی اسـتفاده کننـد. امروزه در بیشتر جوامع صنعتی، شـیوه ظالمانه استعمار زن و بهره برداری از «زیبایی زن و جاذبه جنسی او» به شدت رواج دارد و هر کالایی که عکس زن زیباتری روی آن نصب شده باشد، نشانه مرغوبیت آن تلقی می شود. (۱)

«سکسوآلیته (جنسیت)(۲) به جای عشق نشـست و زن، این امیر محبوب قرون وسـطی به صورت یک «اسـیر آزاد» قرون جـدید درآمد. چنین بود که زن در تاریخ و تمدن ها و مذاهب پیشرفته به شکل ابزاری درآمد برای استخدام

۱- مجتبی هاشمی، مقدمه ای بر روانشناسی با نگرش علمی و اسلامی، ص ۱۱۱.
۲- Sexuality

در هـدف اقتصـادی و اجتماعی و تغییر تیپِ جامعه ها و نابود کردن ارزش های متعالی و اخلاقی یک جامعه سـنتی یا معنوی و اخلاقی یـا مـذهبی به جـامعه مصـرفی و پوچ برای تبـدیل هنر که تجلی الهی روح بشـری بود به ابزاری «سـکسوآلیته» در کـار دگرگون کردن نوع انسانی». (۱)

پس به وجود آوردن احساسـات (اگرچه تصـنعی) در چشم مردم سـبب شـد زن نظرها را به گونه ای دیگر به خود جلب کنـد، ارزش هـا و معیارهـای اخلاـقی به یک باره نابود شونـد و جوامع با شـتاب فراوانی به سوی جوامعی مصـرفی و پوچ تمایل پیـدا کنند تا شاید منافع طبقه سرمایه دار به سرعت افزایش پیدا کند.

«در فیلم هـای خشونت آمیز امریکایی، تجاوز یا حمله به منظور تجاوز به زن از ضـروریات فیلم محسوب می شود. این رسم در فیلم های سایر کشورها حتی کشوری نظیر هند سال هاست که متداول است... در ضـمن، تحقیر و ابراز نفرت از زنان در برنامه های سرگرم کننده سینمایی نشان دیگری از این شمار است».(۲)

با توجه به این مقدمه، به بحث اصلی خود بازخواهیم گشت که نمایش حضور زن در فیلم های تاریخی _ مذهبی است.

۳. نقش زنان در سریال های مذهبی

نوع نگـاه کارگردانـان سـینما به زنـان در فیلم های تاریـخ مقـدس معمولا نگاهی جامع و کامل نیست؛ چون کارگردانان بیشتر تلاش می کنند اثر خود را جذاب و دل نشـین سازند و این تفکر گاهی سـبب ضـربه زدن به شخصـیت زن در طول تاریخ شده است. به عنـوان اولین نمـونه، از نقش دو شخصـیت «حمیرای یهـودی» و «ماریـای نصـرانی» در سـریال معصومیت از دست رفته سخن خواهیم راند.

۱- علی شریعتی، فاطمه، فاطمه است، صص ۷۳ و ۷۴.

۲- مارلین فرنچ، جنگ علیه زنان، ص ۲۶۸.

در این سریال، یک شخصیت کاملاً سیاه به نام حمیرای یهودی وجود دارد. حمیرا، دختر بیابانگردی است که به سادگی چند عشوه می تواند یک شیعه معتقد به نام «شوذب» را به آسانی بفریبد و او را تا ورطه هلاکت پیش ببرد. این آغازی خواهد بود برای «شوذب» تا خشت خشت ایمانش فرو ریزد و دست از مسلمانی اش بردارد.

شخصیت پردازی میرباقری از کاراکتر حمیرای یهودی کاملاً فنی و محکم است، ولی به نظر می رسد شاهد چهره ای کاملاً منفی از حضور زن در این سریال هستیم. حمیرا معجونی از احساس انتقام، حماقت، فریب و خدعه است که به راحتی می تواند مردان سریال را از ریشه و اساس براندازد. شاید این گونه نگاه به شخصیت زن، نگرشی است که زن در آن، نیمه سیاه هستی است. زیبا و طرب انگیز است، ولی فتنه انگیز و خانمان سوز هم است. این همان نگاهی است که در آن، «زن همچو قدرتی فریب کار» نشان داده شده است.

مشکل بعدی که حضور این شخصیت با آن عجین شده، استفاده ابزاری است که کارگردان از آن کرده است؛ چون زن را وسیله ای خوش خط و خال نشان داده است تا با رنگ و لعاب خاصی که از صفحه تلویزیون دیده می شود، مخاطب عام و خاص خود را پای گیرنده اش نگاه دارد.(۱) این کار تا جایی پیش می رود که حتی در خود سریال نیز نمود پیدا می کند؛ جایی که «حُره» به حمیرا می گوید تو با چهره ات می توانی تمام مردان را مجذوب و اسیر خود کنی.

در مقابل این چهره کاملاً سیاه، چهره کاملاً سفید «ماریای نصرانی» وجود دارد؛ کسی که کم کم دست از کیش خود برمی دارد و به عشق علی۷، همسر مردی شیعی می شود که خزانه دار کوفه است.

ص: ۹۹

۱- اشکالی در این باره مطرح می شود که شاید کارگردان ناچار بوده است از این جنبه زنان استفاده کند تا بتواند داستانش را پیش ببرد. اینکه آیا این نوع نگاه تا چه میزان درست است، خارج از بحث ماست؛ چون تنها به نوع نمایش چهره زن در سریال های تاریخی ــ مذهبی اشاره می کنیم.

پدر ایلیای ماریای نصرانی علی۷ که در کودکی خاطره ای از او در ذهنش است، عاقبت او را به رستگاری می کشاند. هر چند باید به این نکته اساسی اشاره کنیم که شخصیت کاملاً مثبت ماریا، در مقابل شخصیت کاملاً سیاه حمیرا، بسیار ضعیف و ناتوان پردازش شده بود. ماریا وقتی از شوذب دل سرد می شود، خانه اش را ترک می گوید و جای خود را به آسانی به حمیرای یهودی می سپارد و خود، غریبانه جان می دهد. «ماریا نماد یک زن معصوم و مؤمنی است که میرباقری او را ظالمانه در جمع پیروان خبائث و نامردی، دروغ و خدعه رها می کند تا غریبانه بمیرد، آن گونه که ایمانش به آل علی ۷ نیز به مددش نمی رسد». (۱)

البته این نظریه، مخالفانی از جمله خود کارگردان دارد؛ چون میرباقری معتقد است جذابیت ظاهری حمیرا به هیچ عنوان بر جذابیت معنوی ماریا تأثیر منفی نگذاشته است. وی در این باره می گوید:

... جذابیت ظاهری حمیرا نتوانسته بر شخصیت معنوی ماریا تأثیر بگذارد یا آن را تحت الشعاع قرار بدهد. این سریال به نوعی در ذهن تماشاگر دنبال می شود تا آنجا که حتی بینندگان بر سرنوشت ماریا اشک می ریزند. (۲)

اکنون می پرسیم: اینکه صرفاً تماشاگر یا تماشاگرانی بر سرنوشت ماریا اشک می ریزند، کافی است که چنین نتیجه دل خواهی بگیریم؟

خلاف آنچه کارگردان به آن اشاره کرد، شاید به آسانی بتوان گفت با اندک دقتی در سریال، به هدف استفاده از جذابیت زن برای پیشبرد افکار کارگردان در نوع نگاهش به تاریخ در آن برهه زمانی خاص و در کاخ ابن زیاد است، نزدیک تر می شویم.

۱- «میرباقری به دنبال چیست؟ حضور زن یا سقوط او»، نشریه زن روز، ش ۱۹۰۹.

۲- «از امام علی۷ تا مختار»، نشریه دنیای تصویر، ش ۱۲۰.

اینکه حمیرای یهودی با انـدک زیرکی و با اسـتفاده از «جذابیت ظاهری» می تواند ماریای نصـرانی را از خانه بیرون کند، گواه همین مطلب است. شایـد شخصـیت و درون مایه اعتقادی ماریای نصـرانی توانسـته باشـد بسـیاری را مجـذوب خود کنـد، ولی پرسـش اساسـی اینجاست که آیا توازن بین این دو شخصـیت منفی و مثبت برقرار است یا خیر؟ اگر ماریا عـده ای را مجـذوب خود کرده است، باید دید حمیرا چه تعداد انسان را مجذوب افکار شیطانی خود کرده است.

در جمع بنـدی ایـن دو شخصـیت بـه نظر می رسـد کـارگردان یـا نویسـنده کوشـیده اسـت یکی را بـه شـدت شـیطان صـفت، نابودکننده، ویران گر اعتقادات و دیگری را کاملاً مستور، عاقل، معتقد و نجات یافته از بند شیطان نشان دهد.

می پذیریم که عده ای از تماشاگران با شخصیت مثبتِ زن فیلم هم ذات پنداری کرده اند، ولی در ابتدا کمّیت و سپس کیفیت مهم است که به آن توجه نشده است. کارگردان مجموعه معصومیت از دست رفته در این باره نظر دیگری دارد:

یکی از تلاش هـایم در ساخت معصومیت از دست رفته این بود تا به داشـتن نوعی نگاه خاص راجع به زن متهم نشوم. نه مثل عـده ای باشم که تصور می کننـد زن شـیطان و به هم زننـده و خراب کننـده و نابودکننـده همه چیز است، نه مثل عده دیگری اعتقـاداتی از قبیـل پنهـان و پوشـیده داشـتن زن و اینکه بـایستی او را هر چه بیشـتر محـدود کرد و بهـایی به او نـداد و نه انـواع اعتقادات متعصـبانه و مسـتبدانه دیگر... شـما دو شخصـیت زن از همین سریال را در کنار هم ارزیابی کنید و از طریق رایزنی با مخاطبین عام در این زمینه بپرسـید به چه نوع تعصبی در خصوص شخصـیت های زن در این فیلم رسـیده انـد؟ اطمینان دارم به این جواب می رسید که ماریا و مفاهیم مورد نظرش بسیاری را مجذوب و شیفته خود کرده است. (۱)

معتقدیم جذب مخاطب به وسیله ماریا و عقایدش در سطح نازل تری از

۱- همان.

حمیرا و اهـدافش قرار داشت. حتی این نـامتوازن بودن در دیـالوگ هـا و زمـان حضور این دو کـاراکتر در طول فیلم به راحتی مشاهده می شد؛ یکی، عمیق تر و اثرگذارتر ــ در جهت منفی ــ و یکی، سطحی تر و گذراتر ــ در جهت مثبت ــ .

۴. شخصیت مثبت و منفی

در تمـام فیلم هـا و سـریال هـای ساخته شـده در هالیوود و ایران، نقش های مثبت و منفی کنار هم نشان داده شـده انـد. گاهی شخصـیت های مثبت فیلم اثرگذار بوده و گاهی شخصیت های منفی سال ها در اذهان مخاطبان باقی مانده اند. اگر بخواهیم به نمونه های مثبت و منفی این فیلم ها نگاهی داشـته باشـیم، شاید بهتر باشد در ابتدا، به دو نمونه از شخصیت های مثبت این فیلم ها اشاره کنیم.

«راشـل»، معشوقه «باراباس» نقش کوتاهی در این فیلم بلنـد تاریخی ــ مـذهبی ایفا می کنـد، ولی به عنوان یک نمونه اثرگـذار مثبت از چهره زن در اذهان مخاطبان باقی مانـده است. تمام تلاش فیلم بر این است که از شخصـیت باراباس که یک انسان بی اعتقاد است، شخصـیتی کاملاً مسـیحی و دینی بسازد. زیربنای این اعتقاد در شخصیت اصلی فیلم، از معشوقه اش آغاز می شود که کسوف زمان به صلیب کشیدن عیسی۷ در آسمان سبب انقلابی در درونش شده بود و با سنگسار شدن معشوقه سابقش به دلیل اعتقاد راسـخ به مسـیح تشدید می گردد. در صـحنه ای از فیلم نیز غاری نشان داده می شود که عیسـی ۷ بعد از به صلیب کشـیدنش به آسـمان رفته و زنـده شـده است. در این صـحنه، دیـالوگ هـای دو شخصـیت فیلم یعنی باراباس و راشـل کـاملاً اثرگـذار است. باراباس، کاملاًـ بی اعتقاد به جریان زنـده شـدن و راشل کاملاً معتقـد و متحول شـده است. با نگاهی گـذرا به دیالوگ های این صحنه به

راحتی درمی یابیم که چقدر راشل، شخصیتِ زن فیلم با توجه به اندکی نقشش اثرگذار و مثبت بوده است.

شخصیت بعدی، شخصیت نیمه خنثی و نیمه مثبت «هاجر» در سریال امام علی7 است. هاجر، زنی کاملاً مطیع، مؤمن و پارسا است که در نقش همسر «مالک اشتر» در فیلم به ایفای نقش می پردازد. نکته جالب توجه در این باره آن است که یک نظرسنجی از مردم تهران در مورد این سریال نشان می دهد بیش از ۹۵ درصد پاسخ گویان مرد، در صورت دعوت از آنها برای بازی در سریال امام علی7 ترجیح می دهند در نقش مالک اشتر بازی کنند. نیمی از زنان نظری نداشتند و بقیه نقش هاجر (همسر مالک اشتر) را ترجیح داده بودند.

به نظر ما، این شخصیت، نیمه خنثی و نیمه مثبت است، ولی تماشاگر به عنوان نقشی مثبت و قابل درک با او هم ذات پنداری کرده است و خود را به جای آن شخصیت قرار می دهد. همین نکته کافی است این شخصیت در اذهان بینندگان بماند و مهم تر از آن، اثرگذار باشد. به صحنه ای که مالک اشتر در مسجد مشغول راز و نیاز است و با همسرش، هاجر به صحبت می نشیند، دقت کنید. به نظر می رسد اوج هم ذات پنداری مخاطب با شخصیت هاجر در همین صحنه اتفاق افتاده است. صحنه همراهی هاجر با مالک اشتر در راه مصر یا بقیه صحنه هایی که هاجر در آن به ایفای نقش پرداخته، از همین دست است.

شخصیت بعدی که نقد می شود، «فخرالزمان» در سریال شب دهم است. این سریال در واقع، نمودی از شخصیت زن را که بسیار پررنگ نیز هست، به نمایش می گذارد. شاهزاده قجری این سریال، فخرالزمان در جریان عشقی که با یک لُمپن به وجود می آید، از «حیدر» (حسین یاری) یک انسان وارسته و معتقد به دین می سازد؛ چون پیشنهاد اجرای تعزیه در زمان رضاخان با

وجود اعلام ممنوعیت، صرف نظر از تعلیق های تکنیکی، شخصیت اصلی را گام به گام تا رسیدن به هدف فیلم به جلو می راند. فخر الزمان که ابتدا پیشنهاد ازدواج حیدر را به شدت رد می کند، با توجه به اصرار او در این امر، اجرای تعزیه را در ده شب محرم پیشنهاد می کند. در ابتدا، بیننده شخصیتی که از زن اصلی فیلم می بیند، شخصیتی خشک، خارج از عاطفه زنانه و مشتاق به مردآزاری است. در ادامه فیلم، این زن نفوذناپذیر به دلیل ارتباط با عقاید مردِ داستان، هم سبب تغییر در مرد داستان و هم تغییر روحی و روانی خودش می شود. شاید بتوان گفت این مردآزاری فخرالزمان به تبع عمه خود، (رؤیا تیموریان) است که چون از ازدواج قبلی شکست خورده، اکنون به دنبال انتقام گیری از مردان داستان است.

حیدر قرار است به عشق حقیقی برسد. در قسمت آخر، فخرالزمان از مادر حیدر می خواهد که به پسرش بگوید از شرطش دست کشیده است و نیازی نیست تعزیه شب آخر را اجرا کند. مادر حیدر اعلام می کند که او این کار را برای عشق زمینی اش انجام نمی دهد. البته زیر بنا و محرک اصلی حیدر، زن داستان است. به نظر می رسد حسن فتحی در این سریال، گامی در جهت اعتلای شخصیت زن برداشته است. اگر چه رگه هایی از «جنسیت» نیز در این سریال دیده می شود، باید اقرار کرد این رگه ها در مقابل نتیجه ای که قرار است از سریال گرفته شود، بسیار کم رنگ و ناچیز است. در واقع، اگر حیدر، پله پله نردبان معرفت را می پیماید و از عشق مجازی به عشقی حقیقی و دینی دست پیدا می کند، به واسطه شخصیت زن سریال است.

امکان دارد در اینجا اشکالی مطرح شود که اگر مرد داستان به عشقی حقیقی رسیده است، عامل آن، شخصیت زن داستان نیست؛ چون زن نه از روی صفای باطن، بلکه به دلیل روحیه مردآزاری و شیطان صفتی خود

ص: ۱۰۴

پیشنهاد تعزیه را داد و شخصیت مرد داستان خود به خود و با گذشت زمان و نفوذ روحیه دین داری به این مقام رسید.

در پاسخ باید گفت، درست است که در ابتدا روحیه فخرالزمان آن گونه بود که بیان کردیم، ولی این روحیه او تحت تأثیر عمه اش قرار داشت که با او زندگی می کرد. این روحیه و شخصیت زن به مرور عوض شد و سبب انقلابی روحی خود او نیز گردید. برای نمونه، بعد از چند شب که از اجرای تعزیه می گذرد، زنِ داستان نیز به عنوان تماشاگر به خیل مشتاقان تعزیه افزوده می شود. اگر مرد داستان تنها و تنها به واسطه جذابیت های زنانه فخرالزمان در ابتدای فیلم و انقلاب روحی اش در انتهای فیلم دست خوش تغییر می گشت و زن، تنها در آخر اشک ندامتی می ریخت، این اشکال را می پذیرفتیم، در حالی که ما با شخصیتی روبه رو می شویم که خودش نیز در میانه های سریال نرم نرمک عوض می شود و در جایی با عمه اش بر سر جریان مردآزاری خواستگارها بحث و جدل می کند.

به هر حال به نظر می رسد نویسنده بسیار زیرکانه در فیلم نامه، شخصیتی گنجانده است که در پروسه دینی قرار می گیرد و در فضای کل ماجرای سریال هم خود تغییر می کند و هم سبب تغییر دینی و مذهبی دیگر شخصیت ها می شود. این نوع شخصیت پردازی از زن در سریال های تاریخی ـ مذهبی سبب تقویت برخورد نگاه مثبت درباره زن خواهد شد.

قبل از جمع بندی از این فصل باید درباره نگاه اسلام به زن مطالبی را به طور خلاصه بیان کنیم. با رجوع به تاریخ درمی یابیم که زن در تمدن های گذشته قبل از اسلام جایگاه پایینی داشت. برای نمونه، خرید و فروش می شد، او را شیطان صفت می دانستند و دختران در دوران جاهلیت پیش از

اسلام را، زنده به گور می کردند.(۱) متون اسلامی نگاهی خاص به زن دارد و به طور کلی، وضعیت و جایگاه زن در اسلام تغییر کرد. قرآن کریم در آیات فراوانی از جایگاه و منزلت زن دفاع کرده و حقوقی هم پای مردان برای آنان تعیین کرده است. همچنین از خلقت مساوی زن و مرد سخن به میان آورده است. برای نمونه، به چند آیه اشاره می کنیم:

وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِی عَلَیْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ. (بقره: ۲۲۸)

و برای آنان حقوقی شایسته است همانند وظیفه ای که بر عهده آنهاست.

خداوند در آیه اول سوره نساء درباره تساوی زن و مرد می فرماید:

خَلَقَکُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَهٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً. (نساء: ۱)

همه شما را از یک تن آفرید و هم از آن، جفت او را خلق کرد و از آن دو تن، مرد و زن فراوان برانگیخت.

یا در آیه دیگری می فرماید:

لِّلرِّجَالِ نَصِیبٌ مِّمَّا اکْتَسَبُواْ وَلِلنِّسَاء نَصِیبٌ مِّمَّا اکْتَسَبْنَ. (نساء: ۳۲)

برای مردان، بهره ای است از آنچه به دست آورند و برای زنان بهره ای است از آنچه کسب کنند.

خداوند در این آیات به صراحت بیان می کند که زنان نیز مانند مردان در عنصر انسانیت یکسان و مساوی هستند و تنها چیزی که سبب جدایی انسان ها اعم از مرد و زن در آموزه ها و مؤلفه های قرآنی می شود، تقوا و پارسایی است: «اِنَّ أَکْرَمَکُمْ عِنْدَ اللّهِ أَتْقاکُمْ».

این جایگاه و منزلتی که در قرآن برای زن وجود دارد، در نویسندگان غربی نیز اثر گذاشته و آنان هم به این مطالب اقرار کرده اند. برای مثال، ویل دورانت در کتاب تاریخ تمدن می نویسد:

رسم زنده به گور کردن دختران با فرمان قرآن از میان برداشته شد و زن و

۱- برای مطالعه بیشتر نک: ویل دورانت، تاریخ تمدن، ترجمه: احمد آرام؛ حسن صدر، حقوق زن در اسلام و اروپا، ص ۴۰.

مرد از لحاظ تشریفات قضایی و استقلال مالی برابر شدند. به زنان اجازه داده شد تا به هر کار مجاز اشتغال داشته باشند و مال و سود خود را تصاحب کنند، ارث ببرند و به هر صورت که مایلند، در مال خویش تصرف نمایند. این انقلاب، فرهنگ جاهلی را که در آن زن چون اثاث منزل به پسر می رسید، باطل کرد. (۱)

احترام اسلام برای زن نه تنها در صحنه اجتماع نمود دارد، بلکه حتی در منزل و نوع برخورد با زنان نیز توصیه هایی شده است که از آن جمله، آیه ۱۹ سوره نساء است. خداوند در این آیه می فرماید: «وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ». این اصل مهم بارها و بارها در قرآن به مردان توصیه شده است تا غیر از صحنه اجتماع، در محیط خانواده نیز زن دارای ارزش باشد.

پیامبر اکرم در ذیل حدیثی به این نکته مهم اشاره فرموده است:

خَیرُکُم، خَیرُکُم لِأَهلِهِ، وَ اَنا خَیرُکُم لِأهلِی. (۲)

بهترین شما کسی است که برای خانواده خود، بهترین باشد و من برای خانواده ام، بهترینم.

این مطالب به معنای مطلق فرق نداشتن مرد و زن نیست؛ چون ما نیز می پذیریم به حسب ظاهر، بین زن و مرد تفاوت هایی وجود دارد. این تفاوت ها تنها به حسب ظاهر و بدن است، نه در حقیقت روح و انسانیت آنها. بنابراین، فرق بین مکتب اسلام و مکاتب الحادی غرب در همین نکته ظریف خلاصه می شود. «فرق مکتب الهی و الحادی این است که آنها می گویند زن و مرد تفاوت ندارند؛ یعنی حقیقت انسان همین بدن است و این بدن به دو نحو ساخته شده است و این دو نحو متساوی اند. مکتب الهی می گوید تمام حقیقت انسان، روح اوست، گرچه بدن هم لازم و ضروری است و از آن جهت که روح مذکر و مؤنث نیست، پس تفاوت داشتن این دو

۱- تاریخ تمدن، ج ۱، ص ۲۳.
۲- وسائل الشیعه، ج ۱۴، ص ۱۲۲.

به نحو سالبه به انتفای موضوع است». (۱)

پس در مقام معرفت و ایمان و آشنایی قلب با عوالم غیر مادی، مذکر و مؤنث بودن فرقی ندارد. گرچه در هنگام کار و زندگی، بدن دخیل است و احکام الهی فرق می کند. برای مثال، خداوند متعال در آیه ۹۷ سوره مبارکه نحل می فرماید:

مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً. (نحل: ۹۷)

هر کس از زن و مرد به شرط ایمان کار نیکی به جای آورد، ما او را در زندگانی خوش و باسعادت زنده نگاه می داریم.

بنابراین، روشن شد که هرجا قرآن برنامه ای تعلیمی و تزکیه ای را بیان می کند، بین زن و مرد فرقی نمی گذارد و این نکته ها همان تفاوت اساسی بین نگاه اسلام به زن با نگاه مکاتب غیر الهی است.

در پایان به چند نکته اساسی اشاره می کنیم:

۱. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، نگاه رسانه به زن نگاه جنسی نبود، ولی گاه دیده می شود کارگردانان برای جذابیت بیشتر تلاش می کنند در پیدا و پنهانِ فیلم خود، رگه هایی از جنسیت را قرار دهند. این کار در عین زیبایی ظاهری چه بسا ضربه های مهلکی به اصل جریان تاریخ وارد می کند، به گونه ای که در بسیاری از موارد، این تحریف ها بازگشت ناپذیر خواهد بود. در ایران که این گونه فیلم ها و سریال ها برای اولین بار ساخته می شود، این وقایع در ذهن بینندگان عام این گونه فیلم ها باقی می ماند و حتی به جرئت می توان ادعا کرد که ممکن است دست کم تا پنجاه سال دیگر، فیلمی در مورد امام علی۷ ساخته نشود و این، خطری است که ما از آن هراسانیم.

۲. نکته دوم آنکه هر قدر شخصیت پردازی و ترسیم صحیح تری از کاراکتر زن در فیلم های تاریخ مقدس صورت گیرد و فیلم نامه نویس کمتر در

۱- زن در آئینه جلال و جمال، ص ۷۳.

دام استفاده از جذابیت های فیزیکی و جنسی زن قرار گیرد، به همان نسبت، ماجراها و کنش های تاریخی یا تاریخی ـ مذهبی روندی طبیعی را خواهد پیمود. یک نمونه از این موارد را در آثار کارگردانی به نام سیسیل ب دومیل می توان مشاهده کرد. این کارگردان در بیشتر فیلم هایی که برای سینما ساخت، از عنصر زن برای جذابیت کار خود بهره برد تا جایی که استفاده از زنان زیبا و صحنه های شهوت انگیز بخش جدایی ناپذیر آثار او به شمار می رود. این افراط بیش از اندازه حتی در فیلم تاریخی ـ مذهبی ده فرمان نیز فراوان یافت می شود و این مسئله به اندازه ای روشن بود که آرتور نایت در کتاب تاریخ سینما به آن اشاره می کند:

سیسیل ب دومیل ... ملودرام شهوت انگیز را در پناه داستانی از کتاب مقدس قرار داد. صحنه های مؤثر فیلم مانند گذشتن بنی اسرائیل از دریای سرخ و سرگردانی آنان در بیابان و نازل شدن وحی بر موسی در کوه سینا، فقط پوششی بود بر چیزهایی که دومیل آنها را علی رغم داد و فریاد های هواداران اخلاق، عوامل اطمینان بخش برای فروش بلیت می شناخت. (۱)

۳. نکته آخر آنکه ما معمولاً شاهد آن هستیم که از زنان در فیلم های تاریخ مقدس به عنوان شخصیت های سیاه استفاده می شود. در برخی موارد، این زنان با استفاده از جذابیت ظاهری و جنسی، مردان فیلم را در دام وسوسه های زنانه گرفتار می سازند و آنان را مجبور به انجام خواسته های خود ـ اقتضای فیلم نامه ـ می کنند. این موارد اگر بر اساس اسناد تاریخی باشد، قابل بحث است و اگر بر اساس تخیل نویسنده باشد، امری نکوهیده است؛ زیرا بازسازی، تغییر، انحراف و تحریف تاریخ سبب اثرگذاری منفی در ذهن مخاطب و پایین آوردن نفوذ قدیسان و پیامبران الهی خواهد شد. بنابراین، باید نویسندگان و کارگردانان ما به این نکته مهم توجه بیشتری کنند

ص: ۱۰۹

۱- نک: آرتور نایت، تاریخ سینما، ترجمه: نجف دریابندری، صص ۱۴۷ ـ ۱۵۰.

و با احتیاط بیشتری گام بردارند.

ص: ۱۱۰

فصل ششم: شخصیت های تخیلی در فیلم نامه

اشاره

منطق، تو را از «الف» به «ب» می برد،

در حالی که تخیل، تو را به هر جا که بخواهی، می برد.

آلبرت انیشتین

استفاده ناصحیح از تخیل در سریال های تاریخی ـ مذهبی سبب انحراف تاریخِ مذهب از مسیر خود می شود. در این فصل خواهیم کوشید به تناوب، موارد مهم و اصلی عنصر تخیل در فیلم ها و سریال های تاریخی مذهبی را جست وجو کنیم و نشان دهیم که در چه مواردی از این سریال ها فیلم نامه نویس به مدد ذهن خود تاریخ را بازسازی کرده است.

شاید این مطلب را بتوان اصل انکارناپذیری دانست که خلاقیت و نوآوری، فرزند تخیل است. تصاویر رنگارنگ و پر رمز و رازی که خیال بر پرده ذهن می آفریند، در مقام قیاس با مناظر و چشم اندازهای واقعی و عینی در مرتبه ای بسیار فراتر قرار می گیرد؛ چون پیش ساخته های ذهنی آدمی فرسنگ ها از واقعیت جلوترند. حال باید دید این تخیل تا کجا می تواند پیش رود و جایگاه آن در فیلم های تاریخی ـ مذهبی کجاست؟

ص: ۱۱۱

به نظر می رسد معضل همیشگی آثار تاریخی _ مذهبی همان است که در مجموعه تلویزیونی روشن تر از خاموشی در ابتدای هر قسمت به چشم می خورد: «این مجموعه دقیقاً مطابق با مستندات تاریخی نیست... و این یک داستان است».

این معضل به خودی خود نشان دهنده جریانی است که سال هاست بر فیلم های تاریخی ما حکم فرماست که مستندات و حقایق آشکار تاریخی را باید با مقتضیات درام ممزوج کرد تا اثر هنری ایجاد شود. کارگردانان ما بنا بر هر دلیلی به این مطلب رسیده اند که باید واقعیت با درام در هم آمیزد تا بتوان مخاطب را جذب کرد و چنانچه یک اثر تاریخی، درام لازم نداشته باشد، هیچ تأثیری در جامعه نخواهد داشت. بنابراین، با این تفکر به جنگ معضل جذابیت رفته و به میزان آگاهی یا ناآگاهی خود از تاریخ، شخصیت های خیالی و غیرواقعی وارد فیلم نامه کرده اند. در برخی موارد، این شخصیت ها چندان مهم نبوده و به تاریخ آسیب نزده اند. در مقابل، برخی از این شخصیت ها آسیب های جبران ناپذیری به تاریخ مذهب وارد کرده اند. از مهم ترین این خسارت ها، تغییر نگرش مخاطبان عام و ناآگاه به مسائل تاریخی است تا جایی که قتل بزرگان تاریخ نیز به دوش قاتلان غیر واقعی آنها گذارده شده است.

قبل از آغاز بحث باید به این نکته اشاره شود که با مطالعه تاریخ، با چند نوع شخصیت و تیپ برخورد می کنیم. یکی، شخصیت های واقعی و مسلّم تاریخی هستند که رفتار، افکار و گفتار آنان به وفور یافت می شود. دوم، شخصیت هایی هستند که تنها نامی از آنها در تاریخ وجود دارد و کمتر تاریخ نگاری از رفتار و گفتار آنان سخنی به میان آورده است. البته شمه ای هر چند جزئی از عقاید آنها در تاریخ وجود دارد. سوم، شخصیت های کاملاً

تخیلی هستند که تنها بر حدس و گمان استوار است. این گونه افراد غالباً مجهول الهویه و مجهول الرفتار هستند. آشکار است که استفاده از شخصیت نوع اول و تا حدودی شخصیت نوع دوم چندان جای پرسش و یا ابهام و خرده گیری ندارد، بلکه آنچه سبب به وجود آمدن پرسش های بی پاسخ است، استفاده از نوع سوم است که هر قدر فیلم و شخصیت های ساخته شده از پیامبران و قدیسین حساس تر باشد، استفاده از این نوع شخصیت ها در کنار بزرگان تاریخ مشکل تر و پرسش برانگیزترخواهد بود. برای روشن تر شدن بحث، مثال های متعددی را از فیلم هایی که در سینما و تلویزیون پخش شده است، ذکر می کنیم تا بحث کاملاً ملموس و عینی شود. (۱)

مجموعه روشن تر از خاموشی

ابتدا به این نکته اشاره می کنیم که شخصیت هایی که تاکنون دست مایه تولید آثار تلویزیونی قرار گرفته اند، به دو دسته تقسیم می شوند: دسته اول، شخصیت هایی هستند که فقط هویت تاریخی دارند و حضورشان فقط در روند سیاسی ایران نقش داشته است. دسته دوم، شخصیت هایی هستند که هویتشان بر مبنای ابعاد گسترده و عناصر فرهنگی قوام آمده و خود و آثارشان در ارتقای هنر، ادبیات، و حکمت و تفکر در ایران بسیار مؤثر بوده است. با استناد به متون کهن، زندگی شخصیت های دسته اول گاهی حتی تا حَدّ ذکر جزئیات به ما گزارش شده است و به طور طبیعی، اطلاعات درخوری درباره آنان و زندگی شان در دسترس قرار گرفته است. به همین دلیل، مجموعه هایی که به چنین شخصیت هایی پرداخته اند، با اتکا به این مدارك و مآخذ، نمای قابل قبولی از زندگی آنان را به دست ما داده اند، مانند

۱- ذکر این نکته نیز بسیار لازم است که در این فصل تلاش شده است برای پیش گیری از درازگویی، مهم ترین موارد وجود عنصر تخیل ذکر شود، نه تمامی موارد.

سلطان صاحبقران (نویسنده و کارگردان: علی حاتمی) و امیرکبیر (نویسنده: پرویز زاهدی، کارگردان: سعید نیک پور) که در هر دو مجموعه، زندگی ناصرالدین شاه و میرزا تقی خان امیر کبیر(و به طور طبیعی، بسیاری از رجال آن زمان، مانند میرزا آقاخان نوری، عزت الدوله و حتی مهد علیا) محور و موضوع فیلم نامه بوده است.

درباره زندگی دسته دوم، به جز استثنائاتی، هیچ متن مستقل و مفصلی وجود ندارد و برای پرداختن به این شخصیت ها فقط آثاری که تألیف شده است، می تواند ملاک باشد (که متأسفانه بیشتر، اطلاعاتی درباره زندگی خصوصی خود آنان ارائه نکرده اند.) بنابراین، مجموعه هایی که به چنین شخصیت هایی پرداخته اند، بیشتر به حواشی زندگی و مباحث فرعی توجه کرده و از بیان جزئیات واقعی و رویدادهای تاریخی در این زمینه بازمانده اند. مجموعه هایی که به زندگی «ابن سینا» (نویسنده و کارگردان: کیهان رهگذار) و «ملاصدرا» (نویسنده و کارگردان: حسن فتحی) پرداخته اند، مثال های خوبی در این زمینه به شمار می روند. به علاوه، مخاطبان این گونه مجموعه ها، بیش از آنکه طالب جزئیاتی درباره زندگی این شخصیت های هنری باشند، تمایل دارند با آرا و عقاید آنان آشنا شوند، آن هم نه به صورت کلیشه ای که خود این شخصیت ها یا یکی از شارحان آنها درباره تفکرات و حکمت مندرج در آثارشان داد سخن داده اند، بلکه به صورتی کاملاً دراماتیک و در بستر حوادث فیلم نامه. (۱)

مجموعه روشن تر از خاموشی از طریق شخصیتِ علمی ـ مذهبی ملاصدرا نقبی به دورانی از تاریخ می زند که از جهتی، یکی از پربارترین دوره های تاریخی سرزمین ایران است. از آنجا که نویسنده از زوایای زندگی شخصی

۱– حسن فتحی، «نقدی بر مجموعه روشن تر از خاموشی»، نشریه جام جم، ۱۳۸۲/۹/۱۲.

ملاصدرا آگاهی کافی ندارد، به ناچار، شخصیت دیگری را پررنگ تر کرده و آن را محور قرار داده است. برای مثال، در این سریال، شخصیت شاه عباس، شخصیتی کاملاً کلیدی و محوری است و همان گونه که در فصل دوم به آن اشاره کردیم، این به ویژگی آشنای فیلم نامه های تاریخی ما بازمی گردد که دست نویسنده برای پرداخت واقعی و همه جانبه شخصیت های مثبت بسته است و برعکس، تا آنجا که قادر است، با شخصیت هایی که یا خود آنها را می سازد یا بُعدی منفی در وجودشان قرار دارد، «کلنجار» می رود و هرگونه که خواست، آنها را می پروراند. پس ملاصدرا به گونه ای که «متعارف فیلم نامه های تاریخی است»، مردی است آرام، خوش رو و البته دانشمند که گویی ذاتاً نابغه است. فیلم نامه نویس حتی سختی تحقیق در مورد عامل گرایش او به علوم عقلی و فلسفی را به خود نداده است؛ چون ملاصدرا به ناگاه تصمیم می گیرد خانه پدری را ترک گوید و بدون هیچ پیش زمینه ای، در مکتب و محضر فضلا و فلاسفه شاگردی کند. به یقین، تا پیش از این، حوادثی بوده که شخصیت نابغه داستان را نسبت به نبوغش آگاه کرده و او را در مسیر درست رهنمون ساخته است که آنها را در این مجموعه نمی بینیم. در مقابل، نویسنده، قوه تخیل خویش را به کار انداخته و برای جبران نقیصه کم رنگ بودن شخصیت اصلی داستان، انبوهی از شخصیت های فرعی را کنار شاه عباس قرار داده است، از رجال سیاسی گرفته تا شخصیت های علمی. ما نام و نشان اینان را شنیده ایم، ولی در عمل، این شخصیت های علمی، مجهول الهویه ترین شخصیت های قصه اند، مانند: شیخ بهایی، میرداماد و علمای اخباری. به نظر می رسد اساس فیلم برگرفته از کتاب های مختلفی است که نویسنده تنها یک صفحه از آنها را ملاحظه کرده است.

سریال قرار است اندیشه فلسفی را بر قصه گویی و احساسات غالب کند، ولی بیننده خاص، نه تنها در این باره چیزی به دست نمی آورد، بلکه تنها

نـامی از فلسـفهِ اسـلامی، اخبـاری گری، اصـالت وجود و ماهیت به گوشـش می خورد. در عوض، سـریال پر است از تخیلات نویسـنده ـ ازدواج اطرافیان پادشاه گرفته تا شخصـیت اصلی داستان یا حتی انواع شوخی های شاهانه ـ این در حالی است که بیننده خاص و حتی عام به دنبال مباحث سطحی و پیش پا افتاده نیست، بلکه به دنبال مضامین عالی و بسیار مهم فلسفه اسلامی است که سـریال، داعیه دار مطرح کردن آنهـاست. این همـان کـار آسانِ اضافه کردن شخصـیت های فرعی در کنار شخصـیت اصلی داستان سریال های تاریخی ـ مذهبی است که پیش تر به آن اشاره کردیم.

قصـد مـا نقـد و تحلیـل همـه جـانبه سـریال روشـن تر از خاموشـی نیسـت، بلکه فقـط بر آنیم یکی از مهم ترین و پیچیـده ترین معضـلات این قبیل سریال ها را بیان کنیم که نفوذ بیش از اندازه عنصر تخیل در واقعیتِ تاریخ به علت تحقیق ناکافی و کمبود منابع است. نتیجه آن نیز ساخته شـدن بیش از انـدازه شخصـیت های تخیلی یا بزرگ جلوه دادن شخصـیت های فرعی در کنار شخصـیت اصـلی مـاجراست. دلیـل این مـدعا آن است که شـما شخصـیت هـای فرعی داسـتان (برای مثال، حاکم گیلان یا اللّه وردی خان) یا هر شخصـیت فرعی دیگری را هرگونه که بخواهیـد، می توانیـد در ذهن بچرخانید و هر تخیلی که خواستید، در مورد آن انجام دهیـد، بیننـده اشـکالی در آن نمی بینـد؛ زیرا تنها نامی از آنان شـنیده است، آن هم اگر شـنیده باشـد. در مورد شخصـیت اصلی نمی توان چنین کاری کرد، بلکه باید مستندات را ذکر کرد. پس نتیجه این خواهد شد که شخصیت اصلی در حاشـیه قرار می گیرد و دیگر شخصـیت های زاییـده ذهن نویسـنده نمود پیـدا می کند. البته کارگردان این مجموعه با این نظر مخالف است و چنین می گوید:

...به نظر من، ارزش هنری هر اثر تـاریخی، به بیـان مسـتندات تـاریخی نیست. گو اینکه اخلاـق حکم می کنـد وقایع، درست و بدون اشتباه روایت شود. اما

ممکن است تحلیل و تفسیری که هر کدام از ما نسبت به تاریخ داریم، متفاوت باشد و این در مورد من هم به عنوان یک هنرمند، صدق می کند. قرار نیست نگاه مان به تاریخ، مستند باشد. قرار است وقایع تاریخی، دست مایه ما برای پرورش و تکمیل فیلم نامه باشد. من، چه در شب دهم و چه در روشن تر از خاموشی که در عصر صفویه می گذرد، در کنار ارائه تحلیل و احساس خودم از مقاطع مشخص تاریخ اجتماعی، درباره گوشه هایی از تاریخ که چیز زیادی درباره شان گفته نشده، بر مبنای تخیل خودم حرکت کرده ام. البته تخیلی که... با منطق روایی منطبق باشد. اساساً زیبایی شناسی یک کار تاریخی در این حوزه به این نیست که شما چقدر به تاریخ، وفادار مانده اید. بیشتر، این است که تخیل شما نسبت به این وقایع چه قضاوتی خواهد داشت. (۱)

نکته مهمی که باید به آن اشاره کرد، این است که بدون استثنا، در سال های اخیر، هر سریال تاریخی _ مذهبی که در تلویزیون تهیه شده، رگه هایی از تخیل را داراست. حال این اختلاط خیال (یا به تعبیر بهتر) تخیل (۲)با واقعیت در برخی موارد، کم و در برخی موارد، آن قدر زیاد بوده که زیربنای یک سریال گشته است. البته تخیل تا جایی اجازه دارد پیش رود که سبب تغییر یا تحریف وقایع یا حتی به انحراف کشاندن ذهن مخاطب از مسیر اصلی تاریخ نشود. اینکه نویسنده صرف دراماتیک کردن قصه، هرچه یا هر شخصی را خواست، به سریال اضافه کند، کاری بی منطق است.

مشکل اصلی اضافه کردن چنین مواردی به متن فیلم نامه، به تغییر ذهن مخاطب از علل اصلی ماجرا به علل خواستگی نویسنده باز خواهد گشت. به یک نمونه آنکه در سریال امام علی(ع) اتفاق افتاده است، دقت کنید.

واقعیتِ تاریخ این است که «ابن ملجم» کمر به قتل امام علی(ع) بست و

۱- «تلاش برای فراخوانی رؤیای فراموش شده»، گفت و گو با حسن فتحی، نشریه رشد آزمون، پیش شماره.

۲- تفاوت خیال با تخیل در فصل هشتم ذکر خواهد شد.

در این راه، تفکر انحرافی، تفسیر غلط او و هم فکرانش از قرآن و جهل سنتی که از جاهلیت بر جان و دلش چون غبار نشسته بود، نقش بسیار مهمی در آن تصمیم گیری سیاه داشت. برخورد او با زنی به نام «قطام» که برادرانش در نهروان کشته شده بودند و وجود حس انتقام جویی در وجود این زن و دل باختن ابن ملجم به او و مشروط کردن ازدواج با او در برابر قتل امام علی ۷، ابن ملجم را در این راه مصمم کرد، نه آنکه ما تاریخ را حول محور شخصیت منفی این زن آن گونه تفسیر کنیم که گویا نیرنگ زنی به نام قطام اساس اسلام را بر باد داده است. (۱)

اگر بخواهیم به زبانی گویاتر مطلب را شرح دهیم، باید بگوییم که پرداخت قدرتمند هر شخصیت تخیلی یا نیمه واقعی از نظر هنری، کاری بسیار موجه و پذیرفتنی است. با این حال، هرگونه که خواستیم، نمی توانیم هنر تخیل (زاییده ذهن) را به جای واقعیت بگذاریم یا در قالب هنر، تخیل را فربه تر از واقعیت نشان دهیم.

مریم مقدس

تخیلِ باورپذیر در سینما چیست؟

پاسخ این پرسش را همراه با نقد تخیل در سریال مریم مقدس ساخته شهریار بحرانی پیش خواهیم برد. تخیل در ابتدا به دو صورت تخیل باورپذیر و تخیل باورناپذیر تقسیم می شود. تخیل باورناپذیر در سینمای دینی، تحریف خوانده خواهد شد.

تخیل باورپذیر در جایی امکان پذیر است که هیچ منبع قابل دسترسی برای عوامل سازنده یک سریال تاریخی ـ مذهبی وجود نداشته باشد یا آنکه منابع قابل دسترسی کم باشد. در این هنگام، نویسنده متن یا مثلاً طراح

۱- سارا فلاحی، «میرباقری به دنبال چیست؟ حضور زن یا سقوط او!»، نشریه زن روز، ش ۱۹۰۹.

صحنه با توجه به قوه تخیل، صحنه را به سمتی گرایش می دهد که برای بیننده خاص قابل درک و باورپذیر باشد. برای روشن تر شدن این مطلب می توان از رهگذر تبیین مسئله فضاسازی به آن پرداخت.

یکی از مؤلفه های فیلم سازی که به شدت قوّه تخیل در آن نفوذ دارد، بحث فضاسازی و طراحی دکور است.(۱) می دانیم که از زمان اختراع سینما، هنرمندان کوشیدند تا مفاهیمِ داستان هایی را که به صورت نوشته یا به وسیله نقاشان و مجسمه سازان ترسیم گشته بود، با ابزار جدید بازسازی و بیان کنند. به همین دلیل، با مراجعه به کتاب های مسیحی و یهودی، ساخت فیلم هایی از زندگی قدیسان را آغاز کردند. معرفی و نشان دادن زندگی چنین چهره هایی به ساخت دکورهای عظیمی نیاز داشت که از این میان، دکور فیلم های بن هور و ده فرمان را می توان نام برد.

اتفاقی که در فیلم مریم مقدس رخ داد، این بود که بیشتر جریان این فیلم در معبد اورشلیم می گذرد و بنا به گزارشِ طراح صحنه این فیلم، عبدالحمید قدیریان از معبد اورشلیم هیچ اثری به جا نمانده است. تصاویری هم که در تابلوها به تصویر کشیده شده، بر اساس تجسم و تخیلات نقاشان بوده است و تنها چیزی که از آن معبد عظیم به جا مانده بود، دست نوشته ای بود که معبد سلیمان و تقسیم بندی های آن را توصیف می کرد. همچنین او متوجه شد که قوم یهود، قومی مهاجر بودند و هر چند صباحی در مکانی خاص سکونت می گزیدند. بنابراین، فرم ساخت معبد باید فرمی مخلوط از فرهنگ های مختلف چون ایران و روم و تا حدودی مصر باشد.

با توجه به مطالب گفته شده، آنچه تخیل طراحی صحنه را برای بیننده خاص و آگاه این سریال، باورپذیر می کند، قدرت خلاقیت ذهن طراح صحنه

ص: ۱۱۹

۱- منظور ما از فضا در این بخش، طراحی دکور و صحنه پردازی است، نه معنای عام واژه «فضا».

است. در واقع، عنصر خلاقیت می توانـد در نبود منـابع، فضـایی برای مخـاطب ایجاد کنـد که بیننـده احساس کنـد واقعاً معبد سلیمان همان است که در فیلم ساخته شده و این همان تخیل باورپذیر در سینماست.

به تناسب بحث فضاسازی، بد نیست به این نکته اشاره شود که تخیل در فضاسازی سـریال تنهاترین سـردار ساخته مهدی فخیم زاده نیز نقشی اساسی داشت. به قسمت هایی از گفت وگو با ایرج رامین فر، طراح صحنه این سریال توجه کنید:

سؤال: به نظر شما فضای فیلم تاریخی چه ویژگی هایی دارد؟

... ببینید، از همان دوران کودکی دنیای واقعی و روزمره برای من جذابیتی نداشت. همیشه در رؤیا، و افسانه و فضاهایی تخیلی با شخصیت های اسطوره ای اش به سر می بردم... حالا که فکر می کنم فضاسازی فیلم تاریخی برایم دارای دو ارزش سندی و تعبیری است. یعنی طراحی صـحنه جـدا از نشـان دادن یـک دوره معین تـاریخی می توانـد تعبیری خـاص از آن دوره را نیز به نمـایش بگـذارد. بـه همین دلیـل، از فیلم هـای گونـاگونی که در مـورد یـک دوره معین تـاریخی سـاخته شـده انـد، مفـاهیمی گوناگون و متفاوت برداشت می شود.

سؤال: آیا شما کارهای تاریخی را ترجیح می دهید؟

بله؛ زیرا زمینه ای گسترده برای تخیل و خلاقیت طراح ایجاد می کند... .

سؤال: در تنهاترین سردار، میدان دمشق را چگونه طراحی کردید؟

بر اسـاس تحقیقـات و اسـناد تـاریخی، شـهر کهن دمشق و ناحیه شام، در مـدت نزدیک به هزار سال، زیر سـلطه فرهنگی ایران (ساسانی و اشـکانی) و بیشتر، روم باسـتان و بیزانسی (مسیحی شده) بوده است. بنابراین، معماری و در کل، فضای دکور میدان دمشق و دروازه شـهر و قصـر سبز معاویه مطابق با شیوه شهرسازی رومی طراحی شده است... . البته طرح های نهایی دکورها را بر مبنای سـندهای تاریخی موجود، تخیل و دیدگاه شخصـی ام نسبت به فضای تاریخی طراحی کردم و کوشیدم که این فضاها از نظر شکل و بافت به

واقعیت نزدیک شوند. (۱)

اکنون به چگونگی و میزان حضور شخصیت های تخیلی در سریال مریم مقدس می پردازیم.

هنگامی که از شهریار بحرانی، کارگردان سریال پرسیده شد تفاوت سینمای تاریخی با سینمای دینی در چیست و این فیلم جزو کدام سینماست؟ چنین پاسخ داد:

در سینمای تاریخی ما می توانیم سوژه های تخیلی زیادی داشته باشیم؛ یعنی یک فیلم می تواند تاریخی باشد و از منابع تاریخی هم استفاده کرده باشد، ولی اکثر شخصیت های آن شخصیت های وهمی و خیالی باشند. در داستان های قرآنی، حداقل در این چند کاری که اخیراً انجام شده، شخصیت هایی هستند که در قرآن و روایت ها تعریف شدند و شخصیت های واقعی هستند. البته در موقع اجرای کار، به هر حال، سازندگان مجبورند که از تخیل خود استفاده کنند و برای داستان پردازی و شخصیت پردازی از تخیل خود بهره ببرند. این فیلم، هم دینی و هم مذهبی شمرده می شود. (۲)

همچنین از او پرسیده شد که چقدر از شخصیت سازی شخصیت های این داستان، حقیقی است؟ کارگردان فیلم در پاسخ به این نکته چنین اشاره کرد:

داستان اصلی درباره دو شخصیت محوری یعنی حضرت مریم و حضرت زکریا بود. در کنار این دو، در قرآن از مادر مریم نیز نام برده شده است. «حنان» زن بسیار مؤمنی است که نقش ایشان را خانم رؤیا تیموریان بسیار زیبا ایفا می کردند که در تلویزیون بیشتر نمود پیدا می کند... از شخصیت های دیگر، خاله حضرت مریم، الیسابات یا الیزابت است که مسیحی ها هم به او خیلی علاقه و اعتقاد دارند. در روایت آنهاست که الیزابت هنگامی که یحیی را حامله است، حضرت مریم به پیش او می آید و بچه در شکم او تکان می خورد. ما از این حادثه در سریال استفاده کردیم. همچنین در قرآن، دشمنان زکریا از خانواده، خویشان و پسرعموهای او اسم برده شده که ما

۱- ایرج رامین فر، طراحی صحنه، صص ۲۵۵ و ۲۵۶.

۲- «فیلم ما با فطرت تماشاگران سراسر جهان ارتباط برقرار می کند»، نشریه ملت، ۲۷/۵/۱۳۸۰.

شخصیت های اینها را بیشتر پرداخت کردیم و از تخیل خودمان کمک گرفتیم. (۱)

بنا بر نص صریحی که از جانب کارگردان وارد شده، فیلم بر اساس آیات قرآن و روایات اسلامی است.(۲) با این حال، به طور مشخص، بعضی صحنه های خلاف آیات و روایات اسلامی را مشاهده می کنیم. برای نمونه، در فیلم، سه دانشمند ایرانی نشان داده می شوند که برای دیدن مسیح(ع) به اورشلیم وارد می شوند، در حالی که در روایات اسلامی هرگز مدرکی دال بر وجود چنین حادثه ای نداریم. همچنین در صحنه ای از فیلم، حضرت زکریا۷ در حضور حضرت مریم از چهار بانو یاد می کند و یکی از آن ها را برترین بانوی جهان می نامد. این مسئله در قرآن به جز سوره کوثر که به نوعی گرامی داشت حضرت زهرا۳ است و ذکر اینکه او برترین بانوی جهان است، اشاره نشده است. در اعتقادات شیعی، احترام به آن چهار بانوی بزرگوار به ویژه حضرت زهرا(س) همواره وجود دارد و از ایشان به عنوان برترین بانوی جهان یاد می کنیم. با این حال، باید توجه داشت که این جمله از جانب یک پیامبر نقل می شود که شنونده آن نیز حضرت مریم است. گنجاندن این صحنه در فیلم فقط بر اساس قوه تخیل قرار داده شده است با این پیش فرض که پیامبران از اولیای گذشته و آینده اطلاع دارند و به یقین، این اتفاق در مورد زکریا و مریم نیز صادق است. اصل این صحنه اشکال ندارد، ولی هنگامی که در ابتدای سریال ادعا می شود صحنه هایی که مشاهده می کنید، بر اساس روایات اسلامی است، جای علامت سؤال بر ای این گونه صحنه ها باقی خواهد ماند.

همچنین دستور هرود برای کشتن بچه ها و داستان یوسف نجار نیز بر

۱- همان.

۲- «فیلم بر اساس آیات قرآن است. داستان حضرت مریم در چند سوره آمده است. هم چنین بخش هایی از فیلم بر اساس تفسیرهایی که از قرآن شده و نیز روایات اسلامی که... از بحارالانوار گرفته شده است.» «فیلم ما با فطرت تماشاگران سراسر جهان ارتباط برقرار می کند»، نشریه ملت، ۲۷/۵/۱۳۸۰.

گرفته از روایات اسلامی نیست و برای جذابیت بیشتر به فیلم اضافه شده است. خود کارگردان سریال در این باره می گوید:

... دستور هرود برای قتل بچه ها در روایات ما نیست. برای اینکه بتوانیم مخاطب مسیحی را جذب کنیم، احساس کردیم باید یک مقدار از مسائل روایی آنان نیز استفاده کرد... در نسخه سریال، داستان یوسف نجار آورده شده که در روایات ما اصلا وجود ندارد. در واقع، روایات ما درباره زندگی حضرت مریم خیلی مفصل تر از روایات مسیحی است. ما خودمان حدس می زنیم که «یوسف نجار» را از روی داستان «یوسف و زلیخا» و داستان کشتن اطفال از روی داستان «فرعون و موسی» اخذ شده و وارد داستان اصلی گردیده است. (۱)

مسافر ری

فیلم مسافر ری ساخته داوود میرباقری است. آنچه درباره این فیلم مسلّم است آنکه منابع قطعی و یقینی در مورد زندگی حضرت عبدالعظیم حسنی (آن سان که مثلاً برای شخصیت حضرت علی۷ در سریال امام علی۷ و یا شخصیت حضرت رضا۷ در سریال ولایت عشق وجود داشت) در دسترس نیست. حتی برخی صاحب نظران نظیر آیت الله العظمی خویی، راویان اخبار مربوط به حضرت عبدالعظیم حسنی۷ را مجعول دانسته و نقاط مبهم فراوانی در زندگی او یافته اند. برخی نیز در این زمینه که علت رسیدن وی به چنین مقامی معنوی چه بوده است، تردید کرده اند.

وضعیتی که شرح داده شد، خود به خود، دو ویژگی متناقض را داراست. یکی دست فیلم ساز و نویسنده را در پردازش دلخواه داستان (تخیل) باز می گذارد؛ زیرا مستندات و مدارکی در دست نیست. از سوی دیگر، به همین دلیل، خطر خدشه دار ساختن واقعیت را در خود می پروراند.

۱- «گفت وگو با شهریار بحرانی، کارگردان فیلم مریم مقدس»، نشریه انتخاب، ۲۰/۵/۱۳۸۰.

بنابراین، پرداختن به چنین موضوع هایی، ظرافت خاصی را می طلبد تا اثر نهایی ضمن دارا بودن اوج و فرود داستانی و روایی به روح واقعیت تاریخی و معنایی نیز وفادار باشد. حال باید دید این راه رفتن بر لبه شمشیر، به تعبیر ما، تا چه اندازه نویسنده و فیلم ساز مسافر ری را سربلند از آن خارج کرده است؟ برای مستند بودن سطور آینده، به گفت وگو با کارگردان این فیلم اشاره می کنیم:

سؤال: منابع تحقیق و جست وجوی شما کدام بوده است؟ احتمالاً مخازن آستان حضرت عبدالعظیم مهم ترین منبع تحقیق بوده است؟

اتفاقاً جالب این بود که وقتی ما به آستان حضرت عبدالعظیم مراجعه کردیم، اطلاعات کتاب های این مجموعه، ناچیز بود. بنابراین، ناچار شدم کلیت آن دوره تاریخی را بررسی کنم. دوره ای که نهضت های شیعی، مطرح هستند. در زمان متوکل عباسی که در واقع، یکی از پرقدرت ترین حکام آل عباس و در عین حال، خشن ترین آنها است و دشمنی عجیبی هم با علویان دارد، علویان شرایط بسیار دشواری پیدا می کنند. به لحاظ تاریخی، عبدالعظیم در این دوره حضور داشته و زندگی می کرده و تبعاً مهاجرت وی می توانسته موضع گیری ها، تحریک ها و فعالیت های حضرت را فراهم کند... البته اطلاعاتمان راجع به شخصیتی که برایمان محور است، بسیار محدود است. محدودیتی که شاید به شکلی بتوانیم بگوییم، خوب است.

سؤال: محدودیت و کمبود چه خوبی می تواند داشته باشد؟

وقتی اطلاعات کم است، تخیل بیشتر می شود و شما می توانید در مورد نقاط تاریک و جزئی، از تخیل خود بهره بگیرید. به هرحال، مهم آن بود که به دلیل نفس حضور آرامگاه حضرت عبدالعظیم در ایران، اطلاعاتی را به بیننده امروز منتقل کنیم. اینها انگیزه های اصلی بود که من رفتم سراغ این موضوع.

سؤال: آن شخصیت عرب که نقش او را جمشید هاشم پور ایفا می کند و گاه حضرت عبدالعظیم (داریوش ارجمند) را تحت الشعاع قرار می دهد، از کجا آمده است؟

یک آدم، یک مرد عرب بسیار خشن و حرف نشنو و کله شق که در طول این سفر و مهاجرت و حوادثی که پیش می آید، ذره ذره نرم می شود، این شخصیت، تخیلی بوده است.

ص: ۱۲۴

سؤال: آیا این عرب، نماد یک طبقه یا گروه از چنین عرب هایی در ایران آن روزگار است یا شخصیتی خاص دارد؟

اعراب این چنینی در ایران آن روزگـار بسیار بوده انـد. این تفکر و این اسـتنباط در تاریـخ کاملاً مشـهود است، اما اینکه یک عرب خاص دنبال عبدالعظیم راه بیفتد و چنین ماجراهایی اتفاق افتد، زاییده ذهن و تخیل من است. تصور کردم بخشی از منش و رفتار و شخصیت عبدالعظیم را بتوانیم با تأثیرگذاری روی این عرب تصویر کنیم که به نظرم خوب در آمده است. (۱)

سؤال: آیـا داسـتان مبارزه حضـرت عبـدالعظیم و پرداختن به دغـدغه مـذهبی او و انعکاس اوضاع تاریخی و سیاسـی آن زمان، تحت الشـعاع نگاه توریستی شما قرار نگرفته است؟ فکر نمی کنید رسالت اصلی این آدم مبارز، در نتیجه برخورد با تفکرات و فرهنگ های مختلف که از ملزومات قصه جاده ای فیلم شماست، کم رنگ شده است؟

شما در مورد حضـرت عبـدالعظیم چقـدر اطلاعات دارید؟ عبدالعظیمی که از تاریخ به دست ما رسـیده است، در حد سه چهار صفحه است. سـر و ته این اطلاعات تاریخی مربوط به او را اگر گردآوری کنیم، اطلاعات بسیار اندکی است. اما من فقط چند تا راهنما داشتم تا شخصیت او را پرداخت کنم. همین که چرا به حضرت عبدالعظیم لقب (شاه) داده اند، برای من به منزله یک دریچه به دنیـای عجیب او بود. بـا بـاز شـدن این دریچه فهمیـدم که اگر وی یـک سـری ویژگی ها را نمی داشت ملقب به این لقب نمی شـد و این لقب خودجوش مردمی از آنجـا به او داده شـده که وی بـا یک سـری مسـئولیت های سیاسـی درگیر بوده است. من می خواهم یک مثال بزنم و بگویم که از چه چیزهای کوچکی چه چیزهای بزرگی تخیل شـده. بُعد سیاسـی حرکت حضـرت عبـدالعظیم را از همین لقبش گرفته ام. در فرهنـگ مـا لااقـل سه شخصـیت مـذهبی ملقب به لقب (شـاه) هسـتند، امام رضا۷، شاه چراغ۷ و شاه عبدالعظیم۷. در مورد امام رضا۷ و شاه چراغ۷ اطلاعات زیادی داریم و احوالات سیاسی و مبارزاتی شان تا حدودی مشخص است، اما در مورد حضرت عبدالعظیم این اطلاعات را نداریم. اما همین که این لقب را

۱- محمدرضا طهماسبی، «مسافر ری یک فیلم جاده ای است»، نشریه حوزه و دانشگاه، ۱۶/۱۰/۱۳۸۰.

داشته است، چشم اندازی را برای من فراهم کرد و آن این بود که مادامی که در کوران حوادث سیاسی، لقب یک رهبر به خود گرفته است، حتما بیانگر آن است که حوادثی سیاسی وجود داشته. حتماً یک مبارز بوده است که این لقب را به خود گرفته است. اگر بگویم اطلاعاتم در مورد حضرت عبدالعظیم منحصر به چند جمله کلی می شود، شاید باور نکنید. من با یک حدیث از امام هادی ۷ مواجه شدم که گفته بود: «هر کس که عبدالعظیم را در ری زیارت بکند، انگار که در کربلا، حسین را زیارت کرده است.» همین حدیث مبنای سکانس های کربلا شد. از طریق این حدیث همین قدر نوشتم تا بار مبارزاتی به او بدهم. اینکه چرا نگاه به خصوص این شخصیت و اعمال و رفتار این آدم در فیلم نیست، به خاطر آن است که چون منبع و مأخذی در مورد او وجود نداشته تا از آنها استخراج اطلاعات بکنم. (۱)

در مقابل شخصیتِ عبدالعظیم که به شدت عنصر تخیل (بنا بر گفته کارگردان فیلم) در آن رخنه کرده است، شخصیت متوکل عباسی قرار دارد. در مورد متوکل عباسی، روایات فراوانی در تاریخ نقل شده است. شاید اغراق نباشد اگر دوره متوکل را یکی از سیاه ترین دوران حکومت عباسیان علیه علویان به شمار آوریم. برای مثال، او دستور داد تا سه بار مرقد امام حسین۷ را خراب کردند و محل آن را شخم زدند. میرباقری در این فیلم نسبت به شخصیت متوکل عباسی، به تاریخ بسیار وفادار است و تلاش کرده است چیزی متناقض با تاریخ در این فیلم نقل نشود. تصریح کارگردان نیز در این زمینه جالب توجه است:

... من سعی کرده ام که حداقل در آن بخش (متوکل عباسی) به خاطر اطلاعاتی که موجود است، مطابق تاریخ حرکت کنم و خیلی نگاه انسان گرایانه خود را مبتنی بر خاکستری بودن در این ماجرا دخالت ندهم. متوکل تفکر خودش را دارد، من هم در مقابل این تفکر موضع نگرفتم. (۲)

میرباقری در مسافر ری تنها یک دوره تاریخی یعنی دوره خلافت متوکل

۱- «با نگاه امروزی به سراغ تاریخ می روم»، نشریه همشهری، ۲۷/۱۰/۱۳۸۰.

۲- همان

عباسی را معرفی کرد و اینکه شرایط حکومت و جامعه اسلامی در آن دوران چگونه بوده است و گرنه در هیچ جای تاریخ، برخورد حضرت عبدالعظیم با سرخ جامگان یا اتفاقات دیگری که در طول فیلم از سفر عبدالعظیم حسنی به نمایش گذاشته می شود، ثبت نشده است. به طور کلی، اتفاقات سفر حضرت عبدالعظیم کاملًا در فیلم تخیلی است. (۱)در هر حال، همین اتفاقات سفر عبدالعظیم، قسمت عمده ای از فیلم است و از آنجا که زاییده تخیل است، نه واقعیت، بیننده هیچ توالی در فیلم مشاهده نمی کند به این معنا که اتفاقات سفر عبدالعظیم را می توان پس و پیش کرد و هیچ اتفاق خاصی هم رخ نخواهد داد. و اگر خرده گیری های بعضی منتقدان از شخصیت پردازی عبدالعظیم را ناشی از همین تخیل ذهنی میرباقری بدانیم، چندان به بی راهه نرفته ایم. بگذریم از اینکه شخصیت عبدالعظیم در این فیلم بیشتر شبیه یک روشن فکر مدرن امروزی است که اللّٰه و اهورامزدا و خدایگان بابک را یکسان می خواند، نه یک محدّث و مأمور امام معصوم برای ترویج دین و مذهب صحیح.

ذکر این نکته نیز لازم است که نتیجه ای که کارگردان از فیلم گرفته، کاملاً ـ مبهم است. آیا کل فیلم برای عابد شدن مأمور مالیاتچی است؟ ظاهرا قرار بود فیلم مسافر ری به زندگی حضرت عبدالعظیم بپردازد و مهاجرت او از عراق تا محل سکونتش در ری دنبال شود، ولی درست در فصل نهایی بی آنکه فیلم درباره سرانجام حضرت عبدالعظیم، پاسخی به تماشاگر بدهد، به

۱- «... در هیچ جای تاریخ پیدا نخواهید کرد که عبدالعظیم حسنی در مسیر مهاجرتش به بقایای نهضت سرخ جامگان بر بخورد، ولی متناقض با تاریخ نیست. ما که نمی دانیم شرح لحظه به لحظه سفر او چه بوده است، ولی می دانیم که در آن دوران، همه این موانع وجود داشته است. مجموعه اطلاعات ثبت شده در تاریخ در شخصیت حضرت عبدالعظیم متبلور است، بخشی از مسائل که ثبت نشده، تخیل نزدیک به واقعیت است... آن قدر اطلاعات درباره حضرت عبدالعظیم در تاریخ نیست که از مجموع آن بتوان فیلمی ساخت.» («مسافری از ورای زمان»، نشریه زن روز، ۸/۱۰/۱۳۸۰)

طور ناگهانی با دوستی عبدالعظیم با مرد عرب تمام می شود و تماشاگر، ناباورانه و بلاتکلیف برای همیشه از این فیلم خداحافظی می کند.

ولایت عشق

در سریال ولایت عشق، بیننده در بیشتر قسمت ها با دو شخصیت «گلناز» و «طاهره» برخورد می کند که نقش آنها بر عهده خانم ها زارعی و طباطبایی بود. در اینکه این دو شخصیت کاملاً تخیلی بودند و کارگردان تنها برای دراماتیزه کردن داستان به مستندات تاریخی اضافه کرده است، جایی برای بحث نیست. نکته مهم آن است که کارگردان تلاش کرده در ابتدای سریال، بحث همسری دختر «فضل بن سهل» را با پسر «رجاء بن ضحاک» عنوان کند و در کنار آن، «ابن عقیل» را عاشق «طاهره» سازد. به این ترتیب، بیننده را به خود جذب کرده و سپس یک باره وارد تاریخ و مستندات آن می شود و در واقع، اصل سریال را آغاز می کند. به دلیلی که کارگردان برای ترسیم این دو شخصیت زن ارائه می کند، توجه کنید:

در حین تحقیق و منقسم کردن وقایع تاریخی و جمع آوری اسناد قابل قبول و منطبق با اعتقاد شیعه، شروع به نوشتن فیلم نامه ای نمودم که بیشتر جنبه تاریخی داشت و به چگونگی رخدادها و نحوه پی گیری حوادث تاریخی از مرگ هارون تا شهادت امام رضا7 می پرداخت و بار داستانی و دراماتیکی آن بسیار کم رنگ و رقیق بوده و این همان فیلم نامه ای بود که فصل فصل در اختیار شورای تاریخ اسلام (صدا و سیما) قرار دادم و با اساتید بزرگوار آن شورا درباره چگونگی آن رخدادها بحث و گفت وگو نمودم. بعد از تمام شدن این فیلم نامه و تأیید آن از طرف شورای تاریخ اسلام دوباره نشستم و این بار فیلم نامه ای نوشتم و این وقایع تاریخی را بر محملی از داستان و درام که البته به مراتب پررنگ تر از گذشته بود، سوار نمودم و حاصل، همین سریالی شد که دیدید. در نتیجه، ما دو دسته شخصیت داریم؛ شخصیت های

تاریخی و شخصیت های داستانی. شخصیت های تاریخی مشخص است که چه کسانی هستند و بنده سعی کردم به تاریخ و البته به روایت شیعه، وفادار باشم. اما شخصیت هایی که از دل درام بیرون آمدند، گرچه به صورت فردی و شخصی در تاریخ حضور ندارند و نامی از آنها برده نشده، ولی سعی کردم که این شخصیت ها مابه ازای جمعی و گروهی در تاریخ داشته باشند. مثل گروه «زیدیه» که عبارت بودند از بنده و عنایت شفیعی، امیری، حبیب اسماعیلی و حبیب دهقان نسب. ما تک تک شناسنامه ای تاریخی نداریم، ولی به طور جمعی این گروه با همین خصلت و همین عقاید در همین دوران حضور فعال دارند. حتی زن ها نیز مثل خانم «زارعی» و خانم «طباطبایی» که مورد سؤال شماست، گرچه محصول ذهن خود بنده است و جنبه داستانی دارند، ولی این دوران بر خلاف تصور خیلی ها از چنین زن هایی خالی نیست و وظیفه زن ها تنها به پخت و پز و توطئه در اندرونی قصرها خلاصه نمی شود. (۱)

با توجه به این مطالب باید گفت ولایت عشق نسبت به سریال های مشابه مانند امام علی۷ تلاش مضاعفی برای بیان صرف تاریخ و دوری از تخیل به خرج داده است. ولی باید پذیرفت که نمی توان مخاطب عام را فقط با نشان دادن صرف تاریخ پای تلویزیون نشاند. نویسنده، کارگردان و طراح صحنه ناچارند از تخیل خود استفاده کنند و با مخلوط کردن تاریخ و واقعیت، با نقش های خیالی، بیننده را جذب اثر خود سازند. از همین رو، می بینیم که فخیم زاده در نهایت، گریزی از روی آوری به تخیل نمی بیند؛ تخیلی که دست کم در برخی موارد، به شدت به اصالت و واقع گرایانه بودن فیلم او ضربه می زند.

۱- «هم خسته هستم، هم ذوق زده»، گفت و گو با مهدی فخیم زاده، نشریه توسعه، ۲۸/۳/۱۳۷۸.

یوسف پیامبر

آخرین مجموعه از فیلم ها و سریال های تاریخی ـ مذهبی ایرانی که در این نوشتار از آن بحث خواهیم کرد، داستان حضرت یوسف است که با عنوان یوسف پیامبر از تلویزیون پخش شد. این سریال، داستان زندگی این پیامبر را از زمان تولد تا زمان میان سالی روایت می کند. چنانچه بخواهیم نقاط ضعف و قوّت این سریال را بررسی کنیم، شاید بحث به درازا بینجامد.

با توجه به اینکه این داستان حدوداً هیجده بار دیگر در جهان ساخته شده و هر کدام از زاویه نگاه کارگردانان آن مجموعه ها بوده، شاید اولین حسن این مجموعه، قرآنی بودن و اسلامی ساخته شدن آن است. نکته دوم که در این سریال به چشم می خورد، استفاده از دکورهای مصر باستان است. طراح صحنه این مجموعه تا حد امکان خواسته بود با توجه به منابعی که در دست داشت، مصر باستان را به بیننده القا کند، ولی حرکات دوربین شکوه و عظمت مصر باستان را آن چنان در ذهن بیننده بازتاب نمی داد.

نکته مهمی که باید در ادامه به آن اشاره کنیم، استفاده وسیع از منابعی است که نویسنده ـ کارگردان این سریال از آن استفاده کرده است. گرچه این امر شاید به خودی خود مطلوب باشد، ولی اگر با نگاهی دقیق و موشکافانه به آن بنگریم، می بینیم از برخی منابع چون احیاء العلوم اثر امام محمد غزالی نیز در این فیلم استفاده شده است. غزالی از دانشمندان معروف و بزرگ اهل سنت است، ولی درباره این کتاب، از نظر ضعف حدیث شک و تردید فراوان وجود دارد تا جایی که نویسنده کتاب طبقات الشافعیه معتقد است نزدیک به ۹۰۰ حدیث ضعیف در این کتاب وجود دارد.(۱)

یکی از این موارد، وقتی است که زلیخا بعد از جوان شدن حضرت یوسف را نپذیرفت. در این سریال بارها دیدیم که حضرت یوسف به دیدار

۱- نک: عبدالوهاب بن علی بن عبدالکافی سبکی، طبقات الشافعیه.

زلیخا می رفت، ولی زلیخا یا نمی پذیرفت یا با بی توجهی و گاه با ادبی که شایسته یک پیامبر نیست، با یوسف رفتار می کرد و این تنها به بهانه عرفانی بود که به یک باره، یوسف در دل او به وجود آورده بود. در این میان، علت بی توجهی یک باره به یوسف برای مخاطب بی پاسخ می ماند. با توجه به اینکه کارگردان محترم سریال در بسیاری موارد اشاره می کند که این داستان کاملاً بر اساس قرآن و تفسیر المیزان روایت شده است، اما در برخی موارد، تخطی از این ادعا را نیز مشاهده می کنیم.

همچنین در قرآن کریم در سوره یوسف می خوانیم که پسران یعقوب به پدر بسیار بی احترامی می کردند و زخم زبان می زدند. در مقابل، حضرت یعقوب با بزرگواری از آنها گذشت می کرد. آنها باز جسارت می کردند و به پدرشان می گفتند تو در گمراهی قدیم خود هستی. وقتی مطلب بر آنها آشکار شد، آنها به پدر اظهار داشتند: «ای پدر، برای ما از خداوند آمرزش بطلب.» یعقوب۷ نیز با بزرگواری فرمود: «من از خداوند برای شما آمرزش می طلبم».

قَالُواْ يَا أَبَانَا اسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا إِنَّا كُنَّا خَاطِئِينَ. (یوسف: ۹۷)

آنها گفتند: ای پدر، برای ما از خداوند برای گناهانمان آمرزش بخواه که ما از خطاکارانیم.

قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّيَ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ. (یوسف: ۹۸)

گفت: به زودی برای شما آمرزش می خواهم. به درستی که او بخشنده و مهربان است.

در سریال یوسف پیامبر وقتی پسرها می گویند پدر ما خطا کاریم، ما را ببخش. حضرت یعقوب می گوید: «بخشش! شما خون به دل من کردید».

نکته دوم، «کظیم بودن» حضرت یعقوب است. باز در سوره یوسف می خوانیم که یعقوب نبی بسیار کظیم بود و وقتی برادران یوسف به او گفتند

یوسف را گرگ خورد، یعقوب با توجه به علمی که داشت، می دانست پسرانش دروغ می گویند. در نتیجه، به سراغ صبرش رفت.

وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ. (یوسف: ۱۸)

و پیراهنش را به خونی دروغین آوردند. گفت: هوس های نفسانی شما این کار را برای شما آراسته است. من صبر جمیل خواهم داشت.

وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ. (یوسف: ۸۴)

و از آنها روی برگرداند و گفت «وا اسفا بر یوسف» و چشمان او از اندوه سفید شد اما خشم خود را فرو می¬برد.

در سریال وقتی حضرت یعقوب به بیت الاحزان خودش می رود و دخترانش برای او غذا می آورند، او می گوید: «بروید من غذا نمی خورم.» سپس خود را بر زمین می اندازد و شروع به آه و ناله می کند و می گوید: «مرا تنها بگذارید.» این قسمت از سریال جز آنکه با شأن پیامبری چون یعقوب منافات دارد، با جمله «و هو کظیم» در آیه نیز در تضاد است.

همچنین در سریال می بینیم که یعقوب پس از شنیدن خبر خورده شدن یوسف به وسیله گرگ دو بار غش می کند. سپس از فرزندانش قهر می کند و در را به روی خود می بندد و تعابیر بدی در مورد فرزنداش به کار می برد.

نکته بعدی که به نظر می رسد کارگردان این مجموعه از آن غفلت کرده، چگونگی شخصیت سازی برای حضرت یعقوب است.

قرآن کریم، شخصیتی بسیار بزرگ برای یعقوب ترسیم می کند که با مراجعه به آن درمی یابیم او از پیامبران بزرگ بوده است. علامه طباطبایی ذیل آیه ۶ سوره یوسف (که حضرت یعقوب خواب حضرت یوسف را تعبیر

می کند) می فرماید که با توجه به تعبیر خواب به وسیله حضرت یعقوب فهمیده می شود خود حضرت یعقوب نیز از مخلَصین (به فتح لام) بوده و خدا وی را نیز تأویل احادیث آموخته است. (۱)

وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ. (یوسف: ۶)

و این گونه پروردگارت تو را برمی گزیند و از تعبیر خواب ها به تو می آموزد و نعمتش را بر تو و بر خاندان یعقوب تمام و کامل می کند. همان گونه که پیش از این بر پدرانت ابراهیم و اسحاق تمام کرد. به یقین پروردگار تو دانا و حکیم است.

همچنین خداوند ایشان را به صفاتی ممتاز کرده بود که یوسف از آنها بی بهره است، مانند آیه ۶۸ سوره یوسف که بیان می دارد:

وَلَمَّا دَخَلُواْ مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُم مَّا كَانَ يُغْنِي عَنْهُم مِّنَ اللّهِ مِن شَيْءٍ إِلاَّ حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِّمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ.

و هنگامی که از همان طریق که پدر به آنها دستور داده بود وارد شدند. این کار هیچ حادثه حتمی الهی را نمی توانست از آنها دور کند جز حاجتی که در دل یعقوب انجام شد و خاطرش آرام گرفت و او به خاطر تعلیمی که ما به او دادیم علم فراوانی داشت. ولی بیشتر مردم نمی دانند.

در آیه ۷۱ سوره هود نیز خداوند تولد حضرت یعقوب را به حضرت ابراهیم (جدّ پدری حضرت یعقوب) چنین بشارت می دهد:

وَامْرَأَتُهُ قَآئِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَقَ وَمِن وَرَاء إِسْحَقَ يَعْقُوبَ.

و همسرش ایستاده بود، خندید. پس او را بشارت به اسحاق و بعد از او

۱- نک . سید محمدحسین طباطبایی، تفسیر المیزان، ج ۱۱، ص ۱۳۱.

یعقوب دادیم.

هر شخص منصف و بی غرضی با اندک تأملی در این آیات یقین می کند که حضرت یعقوب با دارا بودن این مراتب خاص و در رأس همه آنها مخلَص (به فتح لام) بودن از آینده خود و فرزنـدانش به اذن الهی آگاه بوده و صرفاً در مقام انجام امتحان الهی و پشت سر گذاشتن آنها مأمور به صبر جمیل و کظم غیض بوده است. با این حال، در سریال چیز دیگری مشاهده می کنیم که از کوچک ترین بندگان خاص خدا آنها را نمی بینیم، چه رسد به پیامبری چون حضرت یعقوب۷ که وصفش بیان شد. مطلب مهم آن است که در این سریال، حضرت یعقوب بعد از خبر کشته شدن پسرش، یوسف به یک باره از وظیفه پیامبری و مسئولیتش در قبال مردم غافل می شود و با قهر کردن از فرزندان و خانواده، برای خود کلبه احزان می سازد و عمرش را در بیهودگی کامل می گذارند. از آن پس، به ندرت او را در حال ارشاد مردم یا انجام وظایف پیامبری می بینیم.

در مجموع، باید به این نکته اشاره کنیم که کارگردان محترم سریال یوسف پیامبر ادعا می کند که تنها از منابع دست اول در ساخت این سریال استفاده کرده است، ولی در عمل می بینیم او در بسیاری موارد از این سخن تخطی کرده است که به برخی از آنها به اختصار اشاره شد. بسیاری از شخصیت هایی که در تاریخ وجود نداشته یا کم رنگ بوده است، در سریال افزوده شده بود. چنین کاری تا وقتی که مسیر تاریخ مقدس را عوض نکند، قابل بخشش است، ولی در مواردی که مسیر اصلی منابعی چون قرآن یا تفاسیر مهم شیعی را عوض می کند، قابل چشم پوشی نیست. امیدواریم در آینده، دیگر سریال ها و فیلم های تاریخی ـ مذهبی به دام چنین تغییرهای

ص: ۱۳۴

آشکاری نیافتند.

فرانچسکو و ژاندارک

آنجا که کین است، بادا که عشق آورم

آنجا که تقصیر است، بادا که بخشایش آورم

آنجا که تفرقه است، بادا که یگانگی آورم

آنجا که خطا است، بادا که راستی آورم

آنجا که شک است، بادا که ایمان آورم

آنجا که نومیدی است، بادا که امید آورم

آنجا که ظلمات است، بادا که نورآورم

آنجا که غمناکی است، بادا که شادمانی آورم

«فرانچسکوی قدیس» (۱)

حضور یک قدیس و یک قدیسه در کشورهای ایتالیا و فرانسه سبب ساخته شدن فیلم های زیادی از این دو شخصیت شدند. هر کدام از کارگردانان مختلف از زاویه دید خود، فیلمی متفاوت از دیگری ساختند و القائاتی به ذهن تماشاگر وارد کردند. اینکه اصل هر کدام از دو شخصیت چه بود و چه کردند و ایدئال آنان چه بوده، به باور خود فیلم سازان جزو مجهولات تاریخ است. در عین حال، بینندگان فیلم های تاریخی ـ مذهبی گاهی با فیلم های اثرگذاری روبه رو می شوند که به چند نمونه از این دست فیلم ها اشاره می کنیم.

مهم ترین فیلم هایی که درباره ژاندارک (۲)تاکنون ساخته شده است، عبارتند از:

ص: ۱۳۵

۱- متن زیبا و معروف نیایش برای صلح، تا پیش از سال ۱۹۱۳ ناشناخته بود. این متن پشت یکی از شمایل های فرانچسکوی قدیس نگاشته شده بود. انتساب این نیایش به او در سال ۱۹۳۶ تأیید شد و پس از آنکه متن آن در سال ۱۹۴۵ از تریبون سازمان ملل خوانده شد، شهرت جهانی یافت. برای مطالعه کامل متن نک. کریستین بوبن، رفیق اعلی، ص ۱۰۷.

۲- ژاندارک در ژانویه سال ۱۴۱۲ در «دوری» که دهکده ای است دور افتاده در شمال فرانسه به دنیا آمد، او که دهقان زاده ای فقیر بود دختر دوم و فرزند چهارم ژاک دارک و ایزابل بود. زندگی افسانه ای او در سال ۱۴۳۱ با سوزاندنش در آتش به

پایان رسید.

۱. مصائب ژاندارک با شرکت رنه فالکوتی (۱۹۲۸)؛

۲. ژاندارک با شرکت اینگرید برگمن (۱۹۴۸)؛

۳. سن ژان با شرکت جین سیبرگ (۱۹۵۷)؛

۴. پیام آور با شرکت میلایوویچ (۱۹۹۷).

قضاوت درباره نوع فیلم ها و ارزش گذاری آنها را بعد از تماشای فیلم به خواننده وا می گذاریم. با این حال، از میان اینها تنها دو فیلم را می توان دارای ارزش دانست؛ یکی، مصائب ژاندارک و دیگری، پیام آور، ساخته لوک بسون.

ژاندارک در سال ۱۴۱۲ متولد شد و ۱۹ سال بعد یعنی ۱۴۳۱ اعدام شد، ولی کلیسا در دهه ۱۹۲۰، یعنی پانصد سال بعد، ژاندارک را «قدیس» نامید به دست آوردن لقب قدیس آن هم پانصد سال بعد از تولد، خود به خود لا-یه های عمیقی از تحریف و اسطوره سازی را در جریان این فیلم ها به وجود خواهد آورد. حال پرسش اساسی اینجاست که چرخش چه موضعی از جانب کلیسا سبب شد بعد از پانصد سال این لقب به ژاندارک داده شود. این همان نقطه مبهم تاریخی است که سبب استنباط های شخصی و موضع گیری های منفعت جویانه به نفع این زن خواهد شد. ممکن است گفته شود که درباره شخصیت ژاندارک منابع تاریخی نیز وجود دارد. حال با وجود چنین منابع تاریخی، چرا باید احتمال تحریف وجود داشته باشد؟ پاسخ کوتاهی که محققان به این مسئله داده اند، به طور خلاصه این است که به دلیل شرایط خاص این فرد معلوم نیست آنچه از طریق منابع تاریخی درباره او به ما رسیده است، حقیقتاً منطبق بر حقایق تاریخی باشد؛ زیرا کسی که به جرم ارتداد و جادوگری از طرف کلیسا محکوم به مرگ می شود، چطور بعد از سالیان دراز یک باره به چنین مقامی می رسد؟ پس خود منابع موجود تاریخی که به نفع این زن وجود دارد، تازه، ابتدای کلام در تحریف

یا عدم تحریف این شخصیت تاریخی است.

اگر تردیـد دربـاره این شخصـیت تـا این انـدازه بالاـست، علت نیاز کلیسا به قـدیس اعلام کردن ژانـدارک چه بوده است؟ آیا علتش نیـاز دوبـاره کلیسـا به اسـطوره سـازی بود یا تجدیـد نظر در مواضع خود؟ آیا کشف منابع تاریخی جدیـد به چنین تغییر موضعی انجامید یا نیاز کلیساییان به تقویت مذهب؟ به هر حال، مجموعه این دلایل و ده ها دلیل دیگر، غبار غلیظی اطراف این شخصیت تاریخی به وجود آورده است و به نظر می رسد رسیدن به چراغ روشن حقیقت امری محال باشد. پس با توجه به این نکته مهم، طبیعی خواهد بود که هر کارگردانی روایت فیلمش را از حکایت ذهنی خودش نقل کند.

مهرداد مهرین در کتابی با نام دوشـیزه انقلابی؛ ژاندارک از او به نیکی یاد می کند و در سرتاسر کتاب از این شخصیت و مقام والای او تعریف و تمجیـد شده است.(۱)با دقت درمی یابیم که نویسـنده در چنـد جا به ابهام در زندگی ژاندارک اذعان کرده است. برای نمونه می نویسد:

داسـتان ژانـدارک ماننـد افسـانه سـیندرلاست که یک شـبه تبـدیل به شاه زاده شـد و از کوخ به کاخ راه یافت. قصه او حتی از داستان سیندرلا هم عجیب تر است. او بدون داشتن تجربه و دانش لازم، رهبری ملتی را برعهده گرفت... جای تعجب است که مـا از شخصـیت هـای بزرگ تاریخ چون زرتشت، کوروش و ژانـدارک تصویر درستی در دست نـداریم. به جـا نمانـدن یک تصویر حقیقی از ژانـدارک، عجیب به نظر می رسـد؛ زیرا او در قرن پـانزدهم می ز یست و قرن پـانزدهم زیـاد از ما دور نبوده است.(۲)

در عرض شخصیت ژاندارک در فرانسه، شخصیت فرانچسکوی قدیس(۳)

ص: ۱۳۷

۱- ژاندارک به دلیل سه ویژگی، مقامی بس ارجمند در تاریخ پیدا کرده است: سجایای عالی اخلاقی؛ لیاقت ذاتی در رهبری؛ پایان یافتن یک دوره جنگ صد ساله با ضربه زدن قاطع به دشمن (نک: مهرداد مهرین، دوشیزه انقلابی؛ ژاندارک، ص ۷)

۲- . دوشیزه انقلابی؛ ژاندارک، ص ۴۶.

۳- . «قدیس فرانچسـکو آسـیزیایی که از مشـهورترین قدیسان ایتالیایی و مؤسـس فرقه فرانچسـکوییان است، در سال ۱۱۸۲ در شهر آسـیزی ایتالیا زاده شد. در ابتدا جووانی نام داشت، ولی پدرش که تاجر پارچه بود و به سبب رفت وآمدهای تجاری خود به فرانسه دل بسـته این سـرزمین شده بود، بر او نام فرانچسکو نهاد... او از سال ۱۲۰۶ زنـدگی مرفه خود را به تمامی وقف امور دینی و معنوی کرد. در سال ۱۲۰۹ شاگردانی به او گرویدند و چون او به زندگی فقیرانه روی آوردند. فرانچسـکو آیینی برای آنان مـدوّن ساخت که پاپ آن را تأییـد کرد. در سال ۱۲۱۹، سـفری به فلسـطین کرد تا برای مسیحیانی که درگیر جنگ های صلیبی بودنـد، موعظه کنـد. پس از بازگشت به ایتالیا، با اختلافاتی که در فرقه بروز کرده بود، مواجه شـد و در مجمعی که در ۱۲۲۱ تشکیل گردید، از رهبری فرقه کناره گرفت و تا پایان عمر به کار موعظه پرداخت. در روایات زندگی او آمده است که در ۱۲۲۴ در عـالم مکاشـفات معنوی زخم هـایی چون زخم هـای عیسـی بر بـدن او ظاهر شـد. سـرانجام در ۱۲۲۶ در آسیزی درگذشت و در همان جا مدفون شد». نک: رفیق اعلی، ص ۱۳.

در ایتالیا قرار دارد. فیلم های قابل بحث در این باره، یکی فیلم فرانچسکو ساخته لیلینا کاوانی است که دو بار شخصیت این قدیس را به تصویر کشیده و دیگری، فیلم برادر خورشید، خواهر ماه، ساخته فرانکو زفیرلی است. اینکه چرا فرانچسکو زندگی مرفه و بی دغدغه خود را در خانه پدری رها کرد و فقر و تنگ دستی را برگزید، در هیچ کدام از فیلم ها آشکارا نشان داده نشده است. تنها در فیلم کاوانی، فرانچسکو در زندان با انجیل آشنا می شود و یک باره تصمیم می گیرد راه و رسم خود را در زندگی تغییر دهد.

لیلینا کاوانی در نخستین ساخته خود، چهره فرانچسکوی قدیس را کاملاً سیاسی جلوه داده بود. البته علت این موضع گیری کاوانی را تمایلات سوسیالیستی او در جوانی دانسته اند. با این حال، یک باره در ساخته دوم، فرانچسکو را از بُعد سیاسی جدا می کند و به صورت انسانی به نمایش می گذارد که برادری و برابری یکسان در جامعه هدف والای اوست. به عبارتی گویاتر، گویا کاوانی در نخستین برداشتش از سن فرانسیس او را شخصیتی سیاسی می دید که بی عدالتی های قرون وسطایی نظر او را جلب کرده بود و برای عدالت اجتماعی و حقوق بشر مبارزه می کرد. رویکرد او در فیلم دومش، وجهی فلسفی و معنوی دارد و برابری و برادری، هدف والای شخصیت اصلی فیلم اوست. تفاوت دیگری که در فیلم اول کاوانی با فیلم

دومش دیده می شود، آن است که او سن فرانسیس را در فیلم اول خود در دل طبیعت رها می کند تا کشف زیبایی های طبیعی او را به راه رستگاری براند. در فیلم دوم، کاوانی به تبع زفیرلی در برادر خورشید، خواهر ماه، تحول روحی و عاطفی شخصیت اصلی خود را در ارتباط برقرار کردن او با فقیران نشان می دهد. به نظر می رسد تمام این تفاوت ها برای اثبات این نکته است که زندگی فرانچسکوی قدیس ساخته تخیل کارگردان فیلم است، هرچند مستنداتی نیز در تاریخ وجود داشته باشد.

به همین ترتیب، فیلم برادر خورشید، خواهر ماه از مستندات تاریخی خالی است، به این معنی که تماشاگر هرگز درباره این مستندات اقناع نمی شود. واقعیت این است که آنچه درباره فرانچسکو در تاریخ ثبت شده، روایت هایی است که امثال ویل دورانت در کتاب های خود نقل کرده اند. برای نمونه نوشته شده است:

از آنجا که وی از دست بی بند و باری مردم در کسب مال یعنی صفت ممیزه آن عهد به ستوه آمده و از تشریفات و تجمل زندگی پاره ای از روحانیون منزجر شده بود، خود، ثروت را به عنوان دام ابلیس و لعنت مطرود دانسته و به پیروان خود دستور داد که پول را با همان دیده حقارت نگرند که تپاله را و از عموم مردان و زنان دعوت کرد که هر چه دارند، بفروشند و در راه خدا بذل کنند. (۱)

شاعرانه بودن زندگی فرانچسکو یا بوسیدن پای او به وسیله پاپ یا مرید داشتن جوانانی در سن او در ابتدای کار تنها روایتی است که ذهن زفیرلی از او خلق کرده و مشخص نیست که زفیرلی چقدر به واقعیت زندگی فرانچسکو وفادار بوده است.

۱- مجتبی عبداللهی، «تقدس زدایی از قدرت»، نشریه فیلم، دی ۱۳۸۱، ش ۲۹۴، .ص ۸۸.

مصایب مسیح، ساخته مِل گیبسون، فیلمی است که در سال های اخیر ساخته شد و توانست سر و صدایی بیش از معمول به پا کند. چنین هیاهویی که موجب شد برخی به نفع این فیلم و شماری نیز علیه آن لب به سخن بگشایند، درخور تأمل است. شاید این فیلم را بتوان جزو اندک فیلم های دقیقی دانست که کوشید حادثه ای دینی را بر اساس آموزه های اصیل روایت شده از یک کتاب مقدس بازگوید. برخلاف فیلم های پیشین، نسبت به این فیلم رویکردی مثبت داریم و با وجود پذیرش نقص هایی که واقعاً گریبان آن را گرفته است، فیلم را از بسیاری نقدهای نسنجیده منزه می دانیم. از این رو، در تحلیل و سنجش این فیلم، نگاهی نقادانه تر به نقد منتقدان آن خواهیم داشت.

روشن است که اگر بخواهیم فیلمی مانند مصایب مسیح را در ترازوی نقد قرار دهیم، باید آن را با آموزه های کتاب مقدس مسیحیان (عهد جدید) بسنجیم که فیلم، مدعی اقتباس از آن است، و آنگاه تفاوت های احتمالی روایت کتاب مقدس (انجیل) از این حادثه را با روایت فیلم استخراج و نمونه هایی از آن را بازگو کنیم.

پیش از گزارش برخی نقدهای انجام شده از این فیلم و سنجش آن، لازم است چند نکته مقدماتی را گوشزد کنیم:

۱. فرض فیلم نامه نویس و کارگردان این است که کتاب مقدس بیانگر متنِ حقیقت است و هیچ کلام نادرست و نامستندی در آن نیست. (بنابراین، منتقد باید این فرض را بپذیرد تا بتواند به نقد بپردازد وگرنه از ابتدا دچار تضاد خواهد شد).

۲. از آنجا که کل عهد جدید (تمامی اناجیل اربعه و نامه های پولس و یوحنا و مکاشفه یوحنا) مقدس و مصون از خطاست و همگی از جانب روح القدس به حواریون وحی شده است (بر اساس دیدگاه کلیسای

کاتولیک)، هر قول و سخنی در یکی از آنها آمده باشد، کفایت می کند و مقبولیت دارد و نیازی نیست که در تمامی اناجیل تکرار شده باشد.

۳. با توجه به نکته آمده در بند پیشین، این مطلب نیز به آسانی قابل فهم خواهد شد که هر گاه کسی بخواهد قصه مسیح یا هر موضوع دیگری را بر اساس کتاب مقدس (عهد جدید) روایت کند، مجاز است هر بخش آن را از یکی از اناجیل برگیرد یا صورت حداکثری آن واقعه را نقل کند یا به تصویر بکشد. چنین کاری هرگز به معنای تحریف نیست؛ زیرا سندِ نقل واقعه کاملاًـ روشن است و بر اساس مبنا عین واقع نیز هست. علت نقل این مطلب آن است که در نقدهایی که بعد خواهد آمد، بعضی از منتقدان به جزئی بودن یک مطلب در انجیلی یا نبودن مطلبی در انجیلی دیگر استناد کرده اند که اشکال دارد. برای اینکه به تمامی مطالب و نقدهای منتقدان وفادار بمانیم و یک جانبه سخن نگفته باشیم، کلام این منتقدان را نیز ذکر می کنیم.

۴. با توجه به این مطلب، بیشتر نقدهای منتقدان به فیلم مصایب مسیح، ناصواب می نماید.

نقدها

۱. مصایب مسیح روایت خود را به شکلی خطی مختص به آخرین شب زندگی عیسی۷ و روز تصلیبش می نمایاند. از آخرین دعای مسیح در کوه زیتون آغاز می شود و با رستاخیز وی پایان می پذیرد. فیلم نامه در سیزده فلاش بک که به تناوب در روایت اصلی گنجانده شده اند، فرازهایی از زندگی و تعلیمات عیسی ۷ را هم طرح می کند.

مشکل اصلی در تطابق کتاب مقدس از همین جا شکل می گیرد، جایی که فیلم نامه نویسان مجبور به انتخاب میان وقایع مختلف زندگی عیسی۷ می شوند. علاوه بر این، انتخاب آنان بیشتر سلیقه ای است؛ چون تعدادی از این

فلاش بک ها در اناجیل نیامـده است. برای مثال، نجاری کردن عیسـی٧، دویدن مریم برای کمک کردن به عیسـی٧ و... حتی در مورد جلوگیری عیسـی٧ از سـنگسار شـدن مریم مجـدلیه هم جز در انجیـل یوحنـا آن هم بـدون ذکر اسم چیزی در اناجیل موجـود نیست. البته در انجیـل مرقس هم از مریم مجـدلیه به عنـوان زنی یـاد می شود که عیسـی٧ هفـت روح ناپـاک را از وی خارج کرده است.

در پاسـخ بایـد گفت نمونه های ذکر شده به هیچ رو به معنای تحریف نیست؛ زیرا هرچند نجاری کردن عیسـی از نظر تاریخی ثـابت شـده نیست، از سـنخ آن مسائل بنیادین ناظر به یک آموزه اعتقادی یا اخلاقی یا فقهی دین مسـیحیت محسوب نمی شود که مایه تحریف یا انحراف یک حقیقت تاریخی سـرنوشت ساز شود. بگذریم از اینکه ذکر یک واقعه صرفاً در یکی از اناجیل یا بخشی از کتاب مقدس بر اساس مبنای مسیحیت کاتولیک، برای پذیرش آن کفایت می کند.

۲. نکته دیگری که می توان به آن اشاره کرد، چگونگی حضور مریم مقـدس در مصایب مسـیح است. فیلم نامه نویسان نقشی بسـیار فراتر از آن چه در اناجیـل آمـده است، به مریم می دهنـد. هیـچ یـک از صـحنه های تمیز کردن خون عیسـی ٧ و گفت وگوی مادر و فرزنـد درباره اینکه «من همه چیز را تازه خواهم کرد» در اناجیل وجود نـدارد. حتی در صـحنه تصـلیب بر اساس آنچه از اناجیـل استنباط می شود، مریم مقـدس حضور نداشـته است. در انجیـل متی به «... مریم مجـدلیه، مریم مادر یعقوب و یوسف، مـادر یعقوب و یوحنـا» و در انجیـل مرقس به «مریم مجـدلیه، مریم مـادر یعقوب، یوشـا و سـالومه» اشـاره می شود. در انجیل لوقا از «دوستان عیسی٧ و زنانی که از جلیل به دنبال او آمـده اند» یاد می شود و تنها در انجیل یوحناست که مریم، مادر عیسی٧، خاله عیسی٧، مریم، زن کلوپا و مریم مجـدلیه در پای صـلیب حضور دارند. این نکته از آن جهت قابل توجه است که روایتی متواتر در اناجیل به ما می گویند «پس یک نفر برای عیسی٧ پیغام آورد و گفت: مادر و برادرانت

منتظر تو هستند. عیسی۷ گفت: مادر من کیست؟ برادرانم کیستند؟ سپس به شاگردانش اشاره کرد و گفت: اینها هستند مادر من و برادران من. هر که از پدر آسمانی من اطاعت کند، برادر، خواهر و مادر من است».

در اینجا نیز باز هم با نوعی بدعت گذاری روبه رو هستیم. به هر حال آنچه گفته شد، تنها چند نمونه از تطبیق نداشتن ماجرای فیلم با اناجیل است که با مدعای سازندگان فیلم مطابقت ندارد.

در پاسخ باید گفت توجه به تذکر شماره ۲ و ۳ به آسانی نشان می دهد که چنین انحرافی در روایت فیلم پیش نیامده و بدعتی نیز گذاشته نشده است؛ زیرا آمدن قصه مریم، مادر عیسی، در انجیل یوحنا برای نقل آن در فیلم کفایت می کند. بنابراین، ادعای منتقد که خیال کرده است به چند نمونه از تطبیق نداشتن ماجرای فیلم با اناجیل دست یافته است و از این طریق توانسته مچ سازندگان فیلم را بگیرد، توهمی بیش نیست و به نوعی حکایت از ناآگاهی وی از مبانی اعتقادی مسیحیت دارد.

۳. نقد دیگری که به مصایب مسیح وارد است، در تفسیر خاص و اغراق شده فیلم نامه نویسان از شکنجه های عیساست که در عمل، بیش از نیمی از فیلم نامه را به خود اختصاص داده است. حال آنکه در هیچ یک از اناجیل، توجه به شکنجه های مسیح این قدر افراطی نیست. برای مثال، در انجیل مرقس تنها آورده شده است: «دستور داد عیسی۷ را پس از شلاق زدن بر صلیب اعدام کنند.» در لوقا فقط به فرمان شلاق زدن اکتفا شده است و در یوحنا هم تنها سیلی زدن به عیسی۷ وجود دارد. در انجیل متی هم آمده است: «پس پیلاتوس به سربازان دستور داد عیسی۷ را شلاق بزنند و بعد او را روی صلیب اعدام کنند و به صورتش آب دهان انداخته، چوب را از دستش گرفته و بر سرش زنند.» پرسش اصلی در اینجاست که چگونه همین اندک، در دستان سازندگان مصایب مسیح به شکلی سرطانی رشد کرده و

ص: ۱۴۳

بیشتر زمان فیلم را به خود اختصاص داده است. بعضی از منتقدان معتقدند که تمام این تلخی ها برای ضد یهودی کردن فیلم است. (۱)

کاهنان «سنهدرین» با عیسی۷ در موارد مختلفی اختلاف نظر داشتند و عیسی۷ هم به شاگردانش توصیه کرده بود «خود را از خمیر مایه فریسیان دور نگه دارید.» در همین مورد، در انجیل متی، عیسی۷ درباره علمای مذهبی یهود و فریسیان می گوید:

... هر کاری می کنند، برای تظاهر است. دعاها و آیه های کتاب آسمانی را می نویسند و به بازوهایشان می بندند و دامن رداهایشان را عمداً درازتر می دوزند تا جلب توجه کنند. چقدر دوست دارند مردم آنها را دین دار بدانند. (۲)

بعضی بر این عقیده اند که بر صلیب کردن، مجازاتی کاملاً رومی بود و یهودیان در چنین مواردی به طور معمول سنگسار را در نظر می گرفتند. همچنین در آن زمان، اورشلیم کاملاً در چنگال قدرتمند رومیان بود و یهودیان به طور قطع نمی توانستند چندان قدرت تصمیم گیری داشته باشند.

در پاسخ باید گفت درست است که هر انجیلی به بخشی از شکنجه های مسیح اشاره کرده اند، ولی سر هم کردن همه گزارش های آمده در همه اناجیل یا در کلّ کتاب مقدس (عهد جدید) به آسانی برای هر خواننده ای می تواند چنین صحنه های دهشت ناک یا حتی شدیدتر از آن را ترسیم کند و تنها به اندکی قدرت تخیل و تصویر سازی ذهنی نیاز است. به نظر می رسد سازندگان فیلم با فطانت خاصی دقیقاً همین کار را کردند و چیز چندانی خارج از روایت اناجیل بدان نیفزودند که قابل ذکر باشد و موجب تحریف جدّی قصه شده باشد. پرسش این است که اگر منتقد می خواست مثلاًـ گزارش انجیل متی را تصویر سازی کند، چه می کرد؟ روشن است که تصویر کردن صحنه ای که به صورت پیامبر خدا یا به تعبیر مسیحیت، «پسر خدا» آب

۱– اشکان راد «چون بره ای راهی مسلخ»، نشریه رشد آزمون، ش ۲۲.

۲– همان.

دهان انداخته شود، تاجی از خار بر سرش گذارند و عوام را جمع کنند تا او را با تمسخر نشان دهند و ناسزا نثارش کنند و سپس شلاقش بزنند و آنگاه صلیب بر دوشش بگذارند تا آخر ماجرا، چقدر دلخراش خواهد بود. به نظر می رسد فیلم دقیقاً همین صحنه ها را تصویر کرده است و چیزی بر آنچه گزارش شده بود، نیفزود؛ چون نیازی به این کار نداشت. بگذریم از اینکه برخی اناجیل، مانند متی و لوقا، قصه شکنجه و بر صلیب کشیده شدن را با تفصیل بیشتری آورده اند که ظاهراً منتقد با دقت آنها را نخوانده است. اینکه منتقد گفته است اغراق کارگردان احتمالاً به دلیل تشدید جنبه ضدّ یهودی کردن فیلم باشد، چندان درست نیست؛ چون اندک اطلاعی از آموزه های دست اول و دوم مسیحیت آشکارا نشان می دهد این دین تا چه اندازه ضدّ یهودی است و نیازی ندارد تا کسی آن را ضدّ یهودی بسازد. به بیان دیگر، بر اساس آموزه های مسیحیت، اولین دشمن این دین، یهودیان هستند و ادیان دیگری مثل اسلام در مرتبه های بعدتر قرار دارند.

در نهایت اینکه استبعاد قصه شکنجه شدن و بر صلیب رفتن عیسی از طرف یهودیان و اینکه آنان سنگسار می کردند و انتساب این کار به رومیان، برای منتقد شگفت انگیز است. اندک مطالعه ای در اناجیل این استبعاد منتقد را نفی می کند، مگر اینکه منتقد به طور مبنایی نقل اناجیل را قبول نداشته باشد که به فیلم و هدف کارگردان ربطی ندارد؛ چون این فیلم بر اساس آموزه های اناجیل نوشته شده است. از این رو، بحث در باب نقد و نپذیرفتن اخبار نقل شده در اناجیل یا استبعاد آنها امری خارج از موضوع است.

آنچه در پایان اهمیت دارد، تصویرگری نکردن از چهره های غیرواقعی نیست؛ زیرا هر نویسنده یا کارگردان می تواند برای جذابیت بیشتر اثرش، شخصیت ها یا اعمال تخیلی را در فیلمش وارد کند. با این حال، نکته اساسی در این است که آیا گستره ذهن کارگردان یا نویسنده محدوده ای نیز دارد یا به صرف زیباسازی یا جذابیت بیشتر می تواند چون کارگردان فیلم ده فرمان

آن را به بی راهه هدایت کند.

در جریان این فصل، موارد مختلفی را که کارگردانان به فیلم اضافه کرده اند، به تفصیل برای خواننده آگاه مطرح و آشکار ساختیم و اثبات کردیم که در بسیاری از سریال های ایرانی و حتی خارجی گاه هیچ مستند و مرجع قابل ارجاعی برای شخصیت های متولد شده وجود ندارند. همین مستند نبودن در بیشتر موارد سبب انحراف تاریخ از مسیر اصلی خویش شده است. نشان دادن وقایع یا افرادی که به اذعان کارگردان فیلم، اصلا در تاریخ وجود ندارند، ذهن بیننده و مخاطب را منحرف می سازد. بنابراین، نشان دادن دو شخصیت فرعی زن در فیلم ولایت عشق شاید در نگاه اول چندان مهم نباشد، ولی با برجسته سازی حضور زن در فیلم به این نکته خاص خواهیم رسید که همواره در طول تاریخ، زنان حضور بی قید و شرطی در اجتماع داشته اند، در حالی که با اندک مطالعه ای این شبهه برطرف می شود. هرچه شخصیت ها، رفتارها و دیالوگ ها و... مستندتر باشد و اتفاقات گنجانده شده، از واقعیت ریشه گرفته باشد، بر غنای کار افزوده می شود و ذهن با آرامش بیشتری آن را می پذیرد.

نکته آخر آنکه ساحت مذهب، ساحتی قدسی و الهی و ساحت تاریخ نیز ساحتی عبرت آموز و محترم است. پیامبران و قدیسان، بازیچه ای برای خنداندن یا گریاندن مخاطبان سینما و تلویزیون نیستند. با رجوع به فیلم های ساخته شده تاریخ مقدس درمی یابیم هر کارگردانی که بیشتر متعهد بوده، کمتر در دام درام پردازی و تغییر تاریخ افتاده است. به نظر می رسد عقاد در فیلم الرساله در دام جزئیات و تحریفات نیفتاده و زندگی پیامبر اسلام را دور از هرگونه تحریف و زیاده خواهی به تصویر کشیده است. در مقابل، سیسیل ب دومیل در فیلم ده فرمان با وارد ساختن صحنه های خارج از واقعیت و شهوت انگیز، هم چهره زن را مخدوش کرده و هم مسیر فیلم را تغییر داده است. بنابراین، باید دقت کنیم به هر بهانه ای، شخصیت های تخیلی

را وارد فیلم مـذهبی نکنیم؛ زیرا ساحت این ژانر بـا دیگر ژانرهـا متفـاوت است. همچنین بـا پرداختن به موضـوع هـایی که در محدوده یک شخصیت خاص یا یک تیپ از یک شخصیت نمی گنجد، تاریخ را دچار تشویش و تحریف نکنیم.

ص: ۱۴۷

فصل هفتم:عوامل جذابیت در فیلم های تاریخی _ مذهبی

اشاره

گیشه، سدّ بسیار بزرگی در راه فیلم سازی است.

مرتضی آوینی

هدف این فصل، ذکر مواردی از عوامل جذابیت فیلم ها و سریال های تاریخی _ مذهبی است. ما مخالف جذابیت به معنای عام آن نیستیم، ولی با هدف قرار دادن جذابیت فردی یا محتوایی به هر قیمتی، موافق نیستیم. در واقع، لزوماً هر نوع جذابیتی سبب تحریف و برون رفت تاریخ از مسیر اصلی خود نمی شود. چه بسا مجموعه عواملی که یک نویسنده در فیلم نامه خود در نظر می گیرد، تنها برای سر گرم کردن مخاطب و توجه بیشتر او به فیلم باشد تا بتواند پیام اصلی خود را به راحتی به او منتقل کند. اکنون پرسشی در این زمینه مطرح می شود، آن است که حدّ نهایی برای ایجاد این جذابیت کجاست؟ این پرسش بر گرفته از مسئله اصلی این تحقیق است که تا چه میزان اجازه داریم در تاریخ تصرف کنیم و چه عواملی از جذابیت به نوعی در تحریف تاریخ مؤثر خواهد بود؟

ص: ۱۴۸

در واقع، این پرسش و پرسش های مشابهی که در بخش های دیگر آمده، زیر مجموعه همین پرسش اصلی و اساسی تحقیق است. به یقین، یک فیلم نامه نویس نمی تواند به بهانه جذاب کردن زندگی حضرت موسی با اصول موضوعه و مقبوله دین یهود به مبارزه برخیزد؛ چون چنین بهانه ای از نظر ما هرگز پذیرفتنی نیست و در دیگر ادیان نیز همین گونه است. در طرف مقابل، به نظر می رسد کار تاریخ نگار آسان تر باشد؛ زیرا وظیفه اصلی او نقل صِرف و دست نخورده تاریخ است. می دانیم که یک فیلم تاریخی یا تاریخی ــ مذهبی که معمولاً ـ بین نود دقیقه تا سه ساعت ساخته می شود، ناچار است برای جذب مخاطب، جذابیت هایی در آن به وجود بیاورد. نبود جذابیت های بصری در فیلم از رغبت تماشاگر به آن واقعه تاریخی یا آن فیلم خواهد کاست.

بعضی افراد، با جذابیت به معنای خاص آن مخالف هستند، به گونه ای که می گویند فیلم و سینما عین جذابیت نیست، چون شرط کافی نیست. پس نمی توان درباره آن حکمی مطلق صادر کرد.

به باور اینان، «جذب تماشاگر نمی تواند همه هدف فیلمساز باشد. گرچه جاذبه اولین شرطی است که اگر به وجود نیاید، مفهوم فیلم محقّق نمی گردد». (۱)

۱. عوامل جذابیت

اشاره

چنانچه بخواهیم مهم ترین عوامل جذابیت را نام ببریم، باید به موارد زیر اشاره کنیم:

۱. ایجاد جذابیت های بصری؛

۲. استفاده از دکورهای عظیم؛

۳. استفاده از بازیگران متناسب؛

۱- . مرتضی آوینی، «جذابیت در سینما»، سوره، دوره اول، تیر ۱۳۶۸، ش ۴، ص ۴۲

۴. صحنه آرایی؛

۵. خشونت؛

۶. نورپردازی متناسب با مکان؛

۷. فیلم نامه قوی با تکیه بر تم و بستر مناسب، عنصر راز و روابط منطقی بین کاراکترها.

از آنجا که خودِ نقل تاریخ بسیار جذاب است و اگر همراه با مضامین ماورای طبیعی و دینی باشد، جذاب تر خواهد شد، در ابتدا به نظر می رسد ایجاد جذابیت در این ژانر کار چندان دشواری نباشد. با این حال، باید این واقعیت را پذیرفت که ساخت جاذبه های موجود در تاریخ کاری بسیار دشوار است (مانند دکور سازی، ایجاد فضای رئال، شخصیت پردازی و ...).

ایجاد جذابیت های بصری در فیلم های تاریخی ـ مذهبی یکی از راه های ورود جذابیت های بصری فیلم نامه است. معمولاً آنچه مردم از تاریخ در ذهن خود دارند، همراه با جنگ و خون ریزی است. در همین زمینه، وجود صحنه های نبرد تن به تن، یکی از عوامل ایجاد جذابیت های بصری است که معمولاً نویسنده و کارگردان در فیلم های تاریخی ـ مذهبی اعمال می کنند.

الف) استفاده از دکورهای عظیم

یکی از راه های جذب مخاطب در این گونه فیلم ها استفاده از دکورهای بزرگ و واقعی است که سبب می شود تماشاگر تا میزان زیادی، خود را در آن فضا احساس کند. اینکه تماشاگر خودش را در آن زمان یا آن دوره تاریخی ببیند، یکی از عوامل موفقیت در ایجاد جذابیت بصری فیلم خواهد بود. نمونه های اولیه و بسیار جذاب و شکوهمند این کار، فیلم ده فرمان و بن هور است.

ب) استفاده از بازیگران متناسب

یک مسیحی معتقد هرگز دوست ندارد عیسی۷ را فردی ضعیف، چاق، قد کوتاه و بدترکیب ببیند. یک یهودی نیز علاقه دارد موسی۷ را انسانی با هیبت

ص: ۱۵۰

و جذاب ببیند. وجود بازیگران مرد و زن در این گونه فیلم ها اگر مخاطب را درباره آن نقش مجاب کند، تأثیر بسزایی در ایجاد جذابیت خواهد داشت. در نظرسنجی از مردم تهران، بیش از ۹۵ درصد مردان علاقه داشتند در نقش «مالک اشتر» به ایفای نقش بپردازند، که علت این موضوع هم ذات پنداری شدیدی بود که با این نقش برقرار کرده بودند. فیزیک بدن همراه با اقتدار موجود در شخصیت، همان جذابیت کاراکتری است که خواهان آن هستیم.

نمونه بعدی، شخصیتِ «ابن زیاد» در سریال معصومیت از دست رفته است. معمولاً تاکنون هر شخصیتی از ابن زیاد در سریال های مذهبی ما خلق شده، بسیار ضعیف و مصنوعی از کار در آمده است. شاید علتش آن باشد که ناخواسته، این شخصیت هم باید منفور می بود و هم جذاب. این شخصیت در سریال معصومیت از دست رفته کاملاً ـ فرق می کرد. ابن زیاد با فیزیک و چهره ای که میرباقری برای او خلق کرده بود، توانست واقعاً تماشاگر را مجذوب خود کند.

«نگاه های جست وجوگر، خشن و کینه توز او شخصیتی منفی البته با منطقی قوی خلق می کند که به هیچ وجه، حاکمی عصا قورت داده نیست و وقتی می گوید: «یزید مرا تحت فشار قرار داده است تا مسلم را دستگیر کنیم»، جداً قانع می شویم که او چاره ای ندارد و این به برکت بازی اوست. تحرک زیاد، لحن و صدای زیبا، همه با هم از او شخصیتی ماندگار می سازد؛ چشمانی که در هنگام عصبانیت باز می شوند و دستانی که مدام برای رساندن مقصود در حرکتند». (۱)

ج) صحنه آرایی

نکته قابل بحث آن است که معمولاً صحنه هایی که تماشاگر در آنها درنگ

۱- امیرعطا جولایی، «چند نکته خوب و در نهایت، شکست برای معصومیت از دست رفته»، نشریه دنیای تصویر، ش ۱۲۲.

می کند، سبب ایجاد جذابیت کار خواهد شد. امکان دارد در یک فیلم تاریخی _ مذهبی، ده ها صحنه و نمای معمولی را در فیلم پشت سر بگذاریم تا آنکه نماها به یک باره به نمای خاص و باشکوه تبدیل شود. این همان موفقیت جلوه های ویژه استفاده شده در فیلم های تاریخی _ مذهبی است. نمونه بسیار جالب و جذاب صحنه آرایی نیز صحنه های معجزات موسی۷ در فیلم ده فرمان است که یک باره با صحنه هایی از این قبیل روبه رو می شوید: شکافتن دریای سرخ، خونین شدن رود نیل، حرکت سایه مرگ در شهر و نزول ده فرمان به موسی ۷. نکته جالب توجه آن است که با توجه به سطح تکنیکی سال ساخته شدن فیلم ده فرمان، واقعاً چنین صحنه هایی، تماشاگر را مجذوب و فریفته خود می کرد.

د) خشونت

عامل بعدی در ایجاد جذابیت در فیلم ها و سریال ها به ویژه در کارهای تاریخی، بحث خشونت است. بعضی معتقدند فیلمی که خشونتش زیادتر باشد، جذابیت آن نیز بیشتر خواهد بود. درستی یا نادرستی این قول، بحثی جداگانه و خارج از موضوع بحث ماست. اگر فیلمی، دردها و رنج های بدنی را عیان تر و ملموس تر نشان دهد، قطعاً جذاب تر خواهد بود. اگر به فیلم باراباس توجه کنید، می بینید خشونت در تمام فیلم جریان دارد. از دردها و رنج هایی که زمان بر انسان تحمیل می کند تا خشونت بالادستان نسبت به زیردستان؛ از خشونت معدن گوگرد که باراباس سال ها در آن محبوس بود تا آموزش گلادیاتوری به وسیله توروالد. فیلم مصایب مسیح نیز بیانگر اوج خشونت و درد و رنج در یک فیلم تاریخی _ مذهبی است. کتک خوردن عیسی۷ از دست سربازان رومی، استفاده از زنجیرهای تیغ دار که با هر

ضربه، تکه ای از بدن عیسی۷ را جدا می کند، حمل صلیب به وسیله عیسی۷ و شیوه به صلیب کشیدن او نهایتِ درد و رنج را به تصویر می کشد. در همین راستا، کارگردان یک گام هم فراتر گذاشته و با نشان دادن پی در پی چهره شیطان و نگاه های معنادار او، درد و رنج روحی را نیز به درد و رنج بدنی عیسی ۷ اضافه کرده است. صحنه های آغازین فیلم گلادیاتور که در آن، سربازان رومی با ژرمن ها به جنگ تن به تن می پردازند، در همین ردیف است.

ه_) نورپردازی

نکته بعدی در ایجاد جذابیت های ویژه در صحنه های تاریخی، استفاده از نورپردازی پس زمینه در سکانس ها برای اثرگذاری ویژه ای است که این نوع پردازش رنگ می تواند انجام دهد.

در فیلم فرانچسکو ساخته لیلینا کاوانی، کارگردان در بعضی صحنه ها به گونه ای نورپردازی کرده است که با آموزه های دینی فرانچسکو هم خوان باشد. برای مثال، هنگامی که دو تن از دوستان ثروتمند فرانچسکو در حال تقسیم اموال خود میان فقیران و مستمندان هستند، بیننده هاله ای از نور را در صحنه می بیند که از بالای قاب تصویر به صورت خندان و شاد آنها می تابد. همچنین هنگامی که جوانی از خانواده اش جدا می شود تا به جمع فرانچسکو و یاران او بپیوندد، بیننده می بیند پس از خروج از خانه، به سوی نوری می رود که به سنگفرش کوچه می تابد.

کارگردان در صحنه آخر فیلم برادر خورشید، خواهر ماه ساخته زفیرلی توانسته است نورپردازی بسیار اثرگذاری پدید آورد. صحنه آخر فیلم که پایانی است بر ماجرای قدیس فرانچسکو، با کنتراستی از نور و ظلمت و مرزبندی مشخص بین روشنایی و تاریکی و قرار گرفتن سنت فرانسیس در

سایه و حرکت او به سوی نور تمام می شود.این گونه نورپردازی در فیلم های تاریخی _ مذهبی می تواند آموزه های یک فیلم را تا ابد ماندگار کند.

این موضوع در فیلم باراباس نیز به خوبی رعایت شده و ریچارد فلیشر توانسته است با نورپردازی هایش بر بیننده خود تأثیر عمیقی بگذارد.

«کیفیت چشم گیر سبک بصری فلیشر قوت آن است. او در جایی که هر کارگردانی برای دست یابی به جزئیات نورپردازی می کند، به کلیات رو می آورد. او در تمام طول مدت این فیلم از رنگ تیره در برابر پس زمینه ای از رنگ های خنثی سود می جوید. با حذف نور درخشان و رنگ های روشن شاد به ندرت آبی، زرد، یا سفید دیده می شود. فیلم ظاهر فوق العاده قدرتمندی کسب کرده است که جزء لا ینفکی از کمپوزیسیون آن است. ... آن کوه، رنگ تکان دهنده ای داشت. تقریباً به نارنجی می زد. مایه تعجب است، ولی صحنه همچنان طبیعی می نماید. کسوف کامل واقعی در صحنه مصلوب کردن مسیح هم نمونه دیگری با همین مقدار تأثیر است». (۱)

اگر بخواهیم نمونه ای خلاف آنچه از آن به نورپردازی صحیح تعبیر می کنیم، مثال بزنیم، باید به سریال فرستاده اشاره کنیم. نورپردازی کارگردان در مسجد بصره چندان صحیح و منطقی به نظر نمی رسد. در صحنه ای، مسجد بصره را می بینید که فضای مسجد از نور تخت و پرمایه پر شده است و هیچ کنتراستی در نورها دیده نمی شود. این در حالی است که با توجه به نوع معماری مساجد اسلامی در آن دوره خاص به این نتیجه می رسیم که منابع نوری متعددی در معماری مساجد وجود داشته است و وجود این منابع نوری حس خاصی در عبادت کنندگان ایجاد می کرد. در این فیلم نوری کاملاً تخت در مسجد بصره مشاهده می کنیم. مورد بعد، نورپردازی غاری است که

۱- رحیم قاسمیان، «لذت خشونت»، مجله صنعت سینما، ش ۱۶.

«سلمی»، همسر «سلیمان» در آن وضع حمل کرده است. شاید این نقد صحیح به نظر آید که «... با توجه به اینکه منبع نور همان طور که در فیلم می بینیم، تنها در ورودی غار است، روشنایی بسیار راهروی پیچ دار غار و بعد محوطه بازی که بعد از راهرو قرار دارد و سلمی در آن وضع حمل می کند، توجیه پذیر نیست». (۱)

و) فیلم نامه قوی با تکیه بر تم و بستر مناسب، عنصر راز و روابط منطقی بین کاراکترها

اگر نویسنده به هر علتی، مانند نبود منابع تاریخی یا فهم نکردن یک واقعه و رویداد تاریخی نتواند این وقایع را برای خود تحلیل کند، روابط علیّی که بین ماجراها اتفاق خواهد افتاد، استحکام نخواهد داشت. برای نمونه، عده ای بی دلیل به رهبری می پیوندند، عده ای بدون منطق داستانی، زندانی یا آزاد می شوند و یا جنگی بی دلیل متوقف می شود. تمام این مشکلات ناشی از تحلیل ناصحیح و غیرمنطقی تاریخ است. همچنین باید به این نکته اشاره کرد که گشوده شدن رازها در فیلم نامه به دنبال طرح صحیح روابط علّی صورت می گیرد و چنانچه این روابط به شکلی صحیح دسته بندی نشود، عنصر راز نیز که یکی از عوامل ایجاد جذابیت در فیلم نامه است، کاملاً بی اثر خواهد ماند.

مخفی بودن ماجرایی از ماجراهای فیلم سبب ایجاد حالتی به نام «تعلیق روانی» خواهد شد. چه بسا بیننده ای که فیلمی تاریخی یا تاریخی ـ مذهبی را تماشا کرده است، از کل ماجرا خبر داشته باشد. پس ایجاد حالت تعلیق کاری بس دشوار خواهد بود. فرض کنیم بیننده مسلمان می داند که امامش از

۱- جزوه تحقیقاتی «آسیب شناسی یک فیلم تاریخ مقدس: سریال فرستاده»، واحد نقد خانه هنر و اندیشه، ص ۲۶، پاییز ۱۳۸۲.

فلان مکان حرکت کرده و تا فلان جا رفته است یا می دانـد که در فلان روز کشـته شـده است. یا بیننـده مسـیحی می داند که عیسی۷ را بعـد از محکومیتش، یهودیـان به صـلیب کشـیده انـد. در نگـاه اول، رازی در این ماجراها باقی نیست که کارگردان بخواهـد دربـاره آن حـالت تعلیقی برای بیننـده ایجاد کنـد. از طرف دیگر، اگر دقیق تر به ماجرا نگاه کنیم، پی خواهیم برد که اسـتفاده از جزئیـاتی که در تاریـخ ذکر نشـده، برگ برنـده ای در دست فیلم نـامه نـویس است تـا به واسـطه آن، این حس راز آلودگی را در ذهن مخاطب به وجود بیاورد.

به فیلم محمد رسول اللّه ساخته مصـطفی عقاد توجه کنید. صـحنه ای را به خاطر می آوریم که پیامبر اکرم۹ کنار کعبه ایستاده است و مشـرکان به سمت آن حضرت سنگ پرتاب می کنند. به ناگاه مردی فریاد می زند: «حمزه، حمزه.» فرض می کنیم این جریـان که در فیلم به نمـایش گذاشـته شـده، مو به مو در تاریـخ نقـل شـده است و تمـام بیننـدگان فیلم نیز از این مـاجرا باخبر هسـتند. پس این صـحنه که مردی از دور، سوار بر اسب در حال نزدیک شدن به دوربین است، نباید جذابیتی داشـته باشد. این در حالی است که کسانی که این فیلم را دیده اند، بر این باورند که یکی از اثرگذارترین صحنه ها همین صحنه ورود «حمزه»، عموی پیـامبر است. کارگردان فیلم با نوع فیلم برداری و با ترفنـدی ساده، این صـحنه را کاملاً جـذاب کرده است، به گونه ای که اولاً مدت زمان نسبتاً طولانی، نشان داده می شود که سواری به نام حمزه به تجمع کنندگان در آن صحنه نزدیک شود. این اولین حربه برای تعلیق روانی افکـار تماشـاگر است. همچنین با پنهان کردن صورت حمزه که از دور در حال نزدیک شـدن به جمعیت است، باز تماشاگر را منتظر نگه می دارد. در آخر نیز بیننده به شدت منتظر است ببیند این شخصیت که همه از او در

هراسند، کیست؟ به این حالت لقب «راز» داده ایم.

یکی دیگر از عوامل مهم در بستر فیلم نامه، وجود «تم» و درون مایه ای قوی برای این گونه فیلم ها و سریال هاست. ممکن است این پرسش مطرح شود که وجود تم و درون مایه محکم به این ژانر ربطی ندارد، بلکه شامل تمام ژانرهای سینمایی است. درست است که وجود تم و درون مایه در تمام ژانرها اهمیت دارد، ولی موجودیتش در این گونه فیلم ها چشم گیرتر و اثرگذارتر است. تحلیلی که کارگردان از فیلمش ارائه می دهد، اگر با استدلال های قوی و محکم همراه نباشد، تماشاگر هرگز این قضایا را باور نخواهد کرد. برای عینی تر شدن مطلب، به یک مثال توجه کنید:

در سریال فرستاده، «سلیمان» در گفت وگویی که با «ابن زیاد» در کاخ کوفه انجام می دهد، به شیوه خلافت «یزید» اشکال وارد می کند. او می گوید: «خلافت موروثی کجا و خلافت حسین ۷ کجا؟» این دیالوگ در ابتدا قرار است انحراف در جریان خلافت و موروثی بودن آن را زیر سؤال ببرد و به این نکته اشاره کند که خلافتی که موروثی به دست کسی رسیده باشد، وجهه شرعی نخواهد داشت. بیننده که خود را آماده کرده است سلیمان جوابی محکم برای ادعایش ذکر کند، یک باره با دیالوگی عجیب روبه رو می شود: «[در حالی که] حسین۷ ردای خلافتش را از برادرش، حسن۷ و او از علی۷ گرفته».

اگر بگوییم این تم وراثت در خلافت، بسیار ضعیف و دچار افت است، بی شک، خواننده آگاه نیز با ما هم عقیده خواهد بود. در قسمتی دیگر، تم دلدادگی و عشق شدید سلیمان به حسین۷ را بیان می کند و اینکه او در این راه برای امامش، جان خود را نیز فدا خواهد کرد، آنجا که ابن زیاد از او، هنگامی که بر صلیب است، می پرسد: از حسین۷ چه دیده ای که این همه

به او علاقه داری؟ وقتی چنین سؤالی پرسیده می شود، بیننده مسلمان و شیعه ای که در حال تماشای فیلم است، علاقه دارد جوابی چنان قوی از سلیمان بشنود که ارزش تمام گرفتاری هایی را داشته باشد که از ابتدا تا پایان سریال مشاهده کرده است، در حالی که سلیمان این گونه به ابن زیاد پاسخ می دهد: «مادرم کنیز آزاده شده حسین ۷ است.» بررسی صحیح بودن منطق این پاسخ را به عهده خواننده می گذاریم! (۱)

۲. گیشه و فیلم های تاریخی _ مذهبی

به نظر می رسد پرسشی که باید در پایان این بحث به آن پاسخ دهیم، این است که آیا تمام این مجموعه عوامل ایجاد جذابیت (و عوامل دیگر مانند آن) تنها و تنها برای به دست آوردن گیشه ای مناسب است؟ حفظ گیشه در این فیلم ها چقدر اهمیت دارد؟

پاسخی که می توانیم به این پرسش ها بدهیم، ابتدا به نوع نگاه ما به مقوله هنر باز خواهد گشت. اگر هنر سینما را با تجارت مساوی بدانیم و نگاه ما به هنرِ سینما نگاهی تجاری باشد، پاسخ ما به این پرسش، مثبت خواهد بود؛ چون هر تجارتی وقتی ارزشمند است که سوددهی فراوانی داشته باشد و تجارتی که بازدهی چندان نداشته باشد، در جهان امروز پذیرفتنی نیست. اگر زاویه دید ما فقط به سمت تجارت نباشد، گیشه در زمینه ارزشمند احیای تاریخ چندان اهمیتی نخواهد داشت.

اکنون این پرسش قابل طرح است که اصالت گیشه داری و گیشه محوری چه آسیبی می تواند به فیلم های تاریخی _ مذهبی وارد کند؟

اگر اصالت را با گیشه داری بدانیم، هر فیلم ساز متعهدی بعد از مدتی

۱- همان.

ناچار خواهد بود فیلمش را با ذایقه مخاطب تنظیم کند، نه با واقعیت های تاریخی و این همان انحرافی است که یکی از سرچشمه های گیشه داری است و این انحراف تا مرز تحریف تاریخ نیز خواهد رفت. این انحراف در هیچ ژانری خوشایند نیست و در کارهای تاریخی بسیار بدتر است؛ زیرا بلعیده شدن فیلم ساز در کام گیشه ها نتایج تأسف برانگیزی خواهد داشت که متأسفانه هر چند صباحی، نمونه ای از آن را در سینمای هالیوود شاهد هستیم. ناچاریم به این واقعیت اعتراف کنیم که گیشه سدّ بسیار بزرگی در راه فیلم سازی است و فیلم ساز ناچار است برای جبران هزینه های بسیار سنگین این گونه فیلم ها نیم نگاهی هم به گیشه داشته باشد. به نظر می رسد این معضل هم چنان حل نشده باقی مانده است. «در سینما ذاتاً کار چنین است که هنر با تجارت در هم آمیخته است. اکران نیز وابسته به گیشه است و این معضل بعدی است. گیشه سدّ بسیار بزرگی در راه هنر فیلم سازی است. اگر سینما را به مثابه یک تجارت بنگریم، همه کار بر رعایت ذایقه تماشاگر مبتنی خواهد شد». (۱)

اگر کارگردانان و نویسندگان ما تنها به فکر درآمدزایی یا فروش بیشتر فیلم باشند یا تنها جنبه هنری فیلم را در نظر بگیرند و یک جریان تاریخی را آن قدر خطی بیان کنند که بیننده و مخاطب خاص آن مجموعه دل سرد شود، به یقین به خطا رفته اند. راه برون رفت از این مسئله همانا استفاده صحیح و منطقی از عناصر جذابیت خواهد بود. بنابراین، ایجاد جذابیت های بصری و درون مایه ای فیلم نامه هنگامی پذیرفته خواهد بود که تنها برای زیباتر شدن کار باشد، نه اینکه صرفاً برای ذایقه های متفاوت، جذابیت های بی دلیل و غیرمنطقی در فیلم نامه بگنجانیم. استفاده از جذابیت های درونی فیلم نامه اگر منطبق با تاریخ نباشد، گام به گام به تحریف نزدیک می شود؛ زیرا

۱- مرتضی آوینی، «آیا رشد سینمای تجاری به سینمای متناسب با عظمت انقلاب اسلامی منتهی خواهد شد»، سوره، دوره اول، ش ۲.

فیلم نامه نویس تنها اهتمامش به دست آوردن گیشه ای مناسب خواهد بود، نه نقلِ صرف و دست نخوردهِ تاریخ.

نکته بعدی آن است که استفاده صحیح و غیر ابزاری از جذابیت های بصری سبب پیشرفت و غنای کار می شود. نورپردازی، خشونت و صحنه آرایی وقتی به کمک فیلم می آید که تم اصلی کار از چارچوب مشخص شده تاریخ خارج نشده باشد. به دیگر سخن، استفاده از جذابیت های بصری در یک مجموعه تاریخی ـ مذهبی مانند استفاده از یک چاقوی تیز است. گاهی در این فیلم ها دیده شده است که کارگردان درون مایه را فدای عناصر بصری می کند و پیام یک فیلم در پس این صحنه ها گم می شود تا جایی که مخاطب در پایان فیلم از خود می پرسد کارگردان از نشان دادن این مقطع از تاریخ چه قصدی داشت. گاهی نیز کارگردانان از کنار این مسائل بی اعتنا می گذرند و به راحتی می گویند تنها شخصیت پردازی و دیالوگ ها مهم است، نه دیگر عوامل.

به نظر می رسد هر دو گروه در خطایی آشکارند؛ چون این دو طیف از عوامل جذابیت (جذابیت های بصری و جذابیت های درونی فیلم نامه) باید کاملاً درست و در خدمت هم باشند تا سبب انحراف و سقوط مضمون و محتوا در سراشیبی تغییرهای بنیادین تاریخ نشوند.

ص: ۱۶۰

فصل هشتم:تاریخ و قلمرو تخیل

اشاره

آغاز وحی از آن رو با رؤیا بود، نه حس که معانی

معقوله به خیال نزدیک ترند تا به حس.

ابن عربی

بعد از آنکه نمونه های متعددی از تخیل های گنجانده شده در فیلم ها و سریال های تاریخی را بررسی کردیم، اکنون برآنیم که در این فصل، حدّ و مرزهایی را که در ساخت یک فیلم تاریخی _ مذهبی ناچار به رعایت آن هستیم، بیان کنیم. در آغاز، لازم است واژه «خیال» و «تخیل» را اندکی بیشتر توضیح دهیم.

۱. تعریف قوه خیال

قوای ادراکی که انسان ها به یاری آن اشیای پیرامون خود را می شناسند، معرفتی حسی است که آن را اصطلاحاً «حواس» می نامند. حواس در ابتدا به دو بخش کلی یعنی حواس ظاهری و حواس باطنی تقسیم می شود.

اگر بخواهیم تعریف کوتاهی از هر کدام ارائه دهیم، باید به این نکته اشاره کنیم که حواس ظاهری، ادراکاتی هستند که به ابزارهایی چون چشم،

گوش و دست نیاز دارند. حواس باطنی، قوایی ادراکی هستند که برای پی بردن به معرفت های پیرامون خود به این ابزارهای ظاهری نیازی ندارند. حال پرسش این است که آیا این حواس باطنی، مادی و جسمانی هستند یا خیر؟ روشن است که این بحث کاملاً فلسفی و خارج از موضوع تحقیق است. البته ذکر این نکته خالی از لطف نیست که فلاسفه اختلاف نظر شدیدی در این باره دارند که با مراجعه به کتاب های فلسفی می توان به تنوع دیدگاه ها دست یافت. (۱)

حواس باطنی بر پنج دسته هستند: حس مشترک، خیال، واهمه، متصرفه و حافظه. بحث کنونی به طور مشخص درباره حس دوم یعنی «خیال» است. قوه خیال به چه معناست و چگونه می توان آن را تعریف کرد؟

ابتدا باید به این نکته اشاره کنیم که تعاریف زیادی برای قوه خیال بیان کرده اند که تنها به دو نمونه از آن اشاره می کنیم.

گاهی قوه خیال را به این صورت تعریف می کنند:

با از بین رفتن صورت مادی یا غیبت آن، صورتِ منهای ماده از همان شیء در ذهن باقی می ماند که به آن صورت خیالی می گویند. پس صورت خیالی همان صورت محسوس بدون حضور ماده است. بنابراین، فرق صورت خیالی و صورت محسوس در این است که در محسوس، حضور ماده، شرط است، ولی در صورت خیالی، حضور ماده، شرط نیست. قوه ای که صورت خیالی را ادراک می کند، قوه خیال نامیده می شود. (۲)

فلاسفه برای تحقق ادراک حسی سه شرط را لازم می دانند:

۱. جزئی بودن مدرک؛

۲. حضور ماده و تماس آن با عضو ادراکی؛

۱- نک: صدرالدین محمد شیرازی، حکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، ج ۸، صص ۲۰۵ و ۲۲۶، ج ۹، ص ۱۹۱.

۲- عبدالله جوادی آملی، معرفت شناسی در قرآن، ص ۲۹۸.

۳. ابعاد و هیئت های مادی داشتن.

بنابراین، گاهی تخیل یا ادراک خیالی را به این شکل معنا و تعریف کرده اند:

تخیل یا ادراک خیالی تنها شرط اول و سوم را داراست؛ یعنی مُدرَک و معلوم آن جزئی است و ابعاد و هیئت های مادی دارد، ولی بر حضور ماده مبتنی نیست. (۱)

۲. بررسی قوای ادراکی

اشاره

همان گونه که اشاره شد، حواس باطنی به پنج بخش تقسیم می شوند. هرکدام را به صورت مختصر توضیح می دهیم.

الف) حس مشترک

این قوه که یکی از حواس باطنی نفس است، صوری را که حواس ظاهری ادراک می کنند، درک می کند. بدین روی، «حس مشترک»، قوه ادراک است. حس مشترک، ظرف ادراکات حواس ظاهری است و همچون خزانه ای است که این پنج قوه به سوی آن جریان دارد. (۲)

ب) خیال

قدرت خاص نفس است که پل هایی بین عالم روحانی و عالم جسمانی برقرار می کند. از یک طرف، امور جسمانی را که با حواس ادراک شده اند، در حافظه ذخیره می کند و از طرف دیگر، امور روحانی دریافته قلب را با شکل و صورت بخشیدن تجسم می کند.

خزانه خیالِ نفس مملو از صورت هایی است که از دو عالم خارج و داخل ریشه گرفته است. هر صورت خیالی، آمیزه ای از لطافت و کثافت،

۱- «حضوری بودن محسوسات» معرفت فلسفی، سال سوم، ۱۳۸۴، ش ۷.

۲- همان.

نورانیت و ظلمانیت، روشنی و تیر گی است.

ج) واهمه

اگر معـانی عقلی به صورت جزئی ملاحظه شونـد، آن معانی را وهمیه می گوینـد که قوه واهمه درک می کنـد. معانی جزئی، اموری هستند که در ذهن در قالب شکل و صورت منعکس نمی شوند، همچون محبت مادر به فرزند.

د) حافظه

معانی جزئی که قوه واهمه درک می کنـد، در جایی نگه داری می شونـد. این محل و جایگاه نگهداری معانی جزئی را حافظه می گویند.

ه_) متصرفه

قوه متصـرفه در ادراکات انسان تصـرف می کنـد و به تجزیه و تحلیل آنها می پردازد. این قوه بر اساس آنکه به اسـتخدام کدام قـوه در می آیـد، نـام خاصـی دارد. اگر واهمه یـا نفس حیـوانی آن را به کـار گیرد و در صـور و معـانی جزئی تصـرف کنـد، «متخیله» نامیـده می شود. اگر در اسـتخدام عقـل و نفس نـاطقه قرار گیرد و عقـل به کمـک آن به تعریف و اسـتدلال بپردازد، «متفکره» نام دارد. (۱)

۳. نسبت خیال با تخیل

تفـاوت بین خیـال و تخیـل چیست و مرز بین این دو کجـاست؟ در این زمینه، نظریه هـایی افراطی وجـود دارد دال بر اینکه این قوه، خود، قابـل تعریف دقیقی نیست؛ چه رسـد به اینکه بخواهیم میـان خیـال و تخیل، مرزی ببنـدیم. «خیال که جوهر اصـلی و عنصر ثابت شعر است، چیزی است که از نیروی تخیل

۱- همان.

حاصل می شود و این نیرو قابل تعریف دقیق نیست. بـا همه کوشش هـایی که در راه شـناخت آن شـده است، همچنان مبهم است». (۱)

به بـاور دی لوبس، «قوه ای که خیـال شـاعرانه را خلق می کنـد، تخیـل است» و تعریف هیـچ کـدام از قوای ذهنی، دشوارتر از تخیل نیست. شـلی، تخیل را خدا می دانست که پیامبرش هم اوست. (۲)به نظر نمی رسد این نظریه ها چندان صایب باشند. در ادامه تلاش خواهیم کرد در حدّ گنجایش این تحقیق، تفاوت های خیال و تخیل را ذکر کنیم.

یکی از پنـج قوه ادراک حسـی هر انسـانی، قوه خیـال اوست؛ قوه ای که هیـچ اثری از مـاده در آن دیـده نمی شود و تنها ذهن جایگاه اوست. هنگامی که این قوه وارد فرآینـد ذهنی شـد و ذهن عملیات های گوناگونی از این قوه را خارج کرد، آنگاه می توانیم نـام تخیـل را بر آن بنهیم. در مقابل، خیال تنها قوه ای از قوای ادراکی است. به عبارت دیگر، فرآینـد خلّاق ذهن در قوّه خیال را در اصطلاح، تخیل گویند. در حقیقت، تخیل، تبدیل مواد خام قوه ای است در ادراک آدمی به نام خیال.

سِر جان دیویس، شاعر قرن شانزدهم شاید این نکته را به خوبی در شعرش گنجانده باشد:

آنچنـان که آتش آنچه را می سوزانـد، به آتش تبـدیل می کنـد، آنچنان که ما غـذایمان را به سـرشت و وجودمان تبـدیل می کنیم. (۳)

تبدیل و دگرگونی، راز اصلی بین قوه خیال و تخیل جدا شده از آن است. کالریج در فصل سیزدهم سیره ادبی، فرق بین خیال و تخیل را این گونه بیان کرده است:

۱- محمدرضا شفعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۸.

۲- همان.

۳- Davies، شاعر انگلیسی عصر الیزابت این شعر فلسفی را در سال ۱۵۹۹ سروده است.

خیال در حقیقت، چیزی به جز حالتی از حافظه نیست که از قید زمان و مکان رها شده است. خیال همه مواد خود را حاضر و آماده از طریق قانون تداعی به دست می آورد. (۱)

او تخیل را به دو قسمت تقسیم کرده است. تخیل به معنای درست آن پدیده ای است که می توان آن را به دو صورت اولیه و ثانویه در نظر آورد:

تخیل اولیه، آن استعداد و نیرویی است که میان حس و ادراک میانجی می شود. «نیروی حیاتی و عامل اصلی هر نوع ادراک انسانی».

تخیل ثانویه، تخیل شاعرانه ای است که ذوب می کند، پراکنده می کند، متفرق می سازد تا دوباره به وجود بیاورد و از میان پراکنده ها، وحدت را ایجاد کند. (۲)

کانت نیز به سه نوع تخیل باور دارد: تخیل بازآفرین؛ تخیل مولّد و تخیل جمال شناسانه. منظور کانت از تخیل مولّد، تخیلی است که وظیفه اش، ادراک حسی و فهم است و فهم را قادر می سازد تا وظیفه خود را که عبارت است از تعقل منسجم و استدلال، به درستی انجام دهد. همچنین کانت در مورد تخیل جمال شناسانه معتقد است که به تجربه حسی مقید نیست. تخیل جمال شناسانه در خدمت فهم نیست، بلکه عاملی است که در اختیار عقل قرار دارد. (۳)

۴. تاریخ و قلمرو تخیل

آیا حدّ و مرزی برای تخیل وجود دارد؟ اینکه نسبت عقل و خیال یا به عبارت بهتر، عقل با تخیل کجاست، بحثی کاملاً فلسفی و خارج از موضوع این تحقیق است.

قبل از ورود به این بحث شایسته است سخن هابز را در این باره بازگو

۱- آر. ال. برت، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، صص ۶۳ و ۶۴.

۲- همان.

۳- همان.

کنیم که عقل و خیال در تقابل با یکدیگر تا کجا اجازه دارند پیش روند.

هابز معتقد است خیال بدون کمک سنجش عقل مزیتی ندارد و ارزش و فضیلت محسوب نمی شود، ولی سنجش به خودی خود و بدون کمک خیال، ارزشمند است. به باور هابز:

در حقیقت، بدون وجود استحکام و بدون جهت گیری به جانب نوعی هدف نهایی، یک خیال عظیم و خارق العاده، نوعی جنون به حساب می آید. کسانی که چون وارد بحثی می شوند، با میدان دادن به هر چیزی که به فکرشان خطور می کند، از هدف اصلی خود دور می افتند، دچار چنین جنونی هستند. (۱)

از این سخن می توان این گونه استنباط کرد که عقل باید در خیال و تخیل بازنگری کند در حقیقت، مهار خیال باید به دست عقل باشد؛ چون خیال، استعدادی است که به نویسنده کمک می کند اندیشه اش را با زبانی جذاب ارائه دهد. به خودی خود، آزاد گذاردن خیال کاری عقلانی نخواهد بود، بلکه تنها هنگامی ارزشمند و سودمند است که عقل و فکرِ آدمی آن را مهار کند.

درایدن نیز در این باره مثال جالبی را عنوان می کند: «استعداد تخیل در نویسنده... مانند سگی چالاک و تیزهوش، جست و خیز می کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می زند تا اینکه صیدی را که درصدد شکار آن است، پیدا کند». (۲)

تخیل بدون تعقل، کج راهه ای است که ادراک انسان هرگاه وارد آن شود، به پرت گاهی بزرگ خواهد رسید و اگر تخیل آفریده ذهن ما نام دین را همراه داشته باشد، پرتگاهش بسی عمیق تر خواهد بود. پس تا اینجا دریافتیم که در کنار قوه خیال عنصر تعقل نیز باید وجود داشته باشد.

ذکر این نکته لازم است که وجود عنصر تخیل به خودی خود زیان بار

۱- تخیل، ص ۱۲.

۲- همان.

نیست؛ چون اگر از تخیل به طور مناسب استفاده شود، می تواند یک رویداد تاریخی ـ مذهبی را برای همیشه در ذهن بینندگان آن جاویدان سازد. حتی در مواردی مشاهده شده است مخاطبان عام تلویزیونی بعد از مدت ها برای اثبات قضیه ای تاریخی حول همان محور به این فیلم ها و سریال ها استشهاد کرده اند که به این ترتیب، به اهمیت موضوع می توان بیشتر پی برد.

برخی معتقدند تنها می توان نقاط تاریک تاریخ را روشن ساخت و در کنار دیگر مباحث و اتفاق ها قرار داد و فیلمی در آن زمینه تولید کرد. اینان خواسته اند به این نکته اشاره کنند که فیلم نامه نویسان باید نقاط عطف تاریخ را مانند دانه های تسبیح به هم پیوند بزنند. به این صورت که اگر واقعه ای در تاریخ وجود داشت که مطلوب ما حاصل گشته است و اگر صفحه تاریخ از آن نقطه عطف خالی بود، فیلم نامه نویس می تواند از قوه تخیل خود استفاده کند و مطالبی را به تاریخ ضمیمه گرداند. این نظریه را می توان به چند شیوه تحلیل کرد:

۱. نقاط عطف تاریخ در موارد مختلف بر دوش فیلم نامه نویس است و او با توجه به آنچه ذهن او از تاریخ درک می کند، می تواند این دانه های تسبیح را کنار یکدیگر قرار دهد.

۲. نقاط تاریک تاریخ را می توان بازسازی کرد، ولی تنها در موارد جزئی و پیش پا افتاده مانند کوتاه نشان دادن شخصیتی که شاید واقعاً بلند بوده یا ریش پهن نشان دادن کاراکتری که کوسه بود و مثال هایی تنها در همین حدّ و مرز. فیلم نامه نویس فراتر از این جزئیات حق ندارد چیزی را کم یا زیاد کند.

۳. فیلم نامه نویس وقتی به نقطه ای می رسد که تاریخ در آن ساکت است، باید با صدایی رسا این را به مخاطب خود منتقل سازد. آنگاه می تواند آن نقطه را بازسازی کند، در حالی که مخاطبان از این مطلب آگاهی دارند.

ص: ۱۶۸

به نظر می رسد شیوه اول قابل پذیرش نیست؛ چون در بسیاری از موارد، فیلم نامه نویسان، متخصص تاریخ نیستند و احتمال به خطا رفتن آنان بسیار زیاد است. همچنین تغییر تاریخ صرفاً به اسم زیباسازی یک واقعیت یا میزان افزایش اثرگذاری یک قضیه تاریخی سبب هرج و مرج در امور مذهبی و دینی خواهد شد که قوّه عقل آن را نمی پذیرد. در سطور گذشته به این نکته اشاره کردیم که همواره باید عنصر تعقل به عنوان ناظری آگاه، بر کار قوّه تخیل نظارت کند.

شیوه سوم نیز پذیرفتنی نخواهد بود؛ چون معمولاً چنین اتفاقی در یک فیلم سینمایی یا یک سریال تلویزیونی قابل نشان دادن نیست و این کار با مبانی هنری و اصول کار درام قابل جمع نیست. در غیر این صورت، با مستند کردن تاریخ می توان به این وظیفه دست یافت که آن هم بحثی است جدا و خارج از اصول کار درام.

شاید تنها بتوان نظریه دوم را با کمی اصلاح پذیرفت به این شکل که امور جزئی را که به روح و کلیت تاریخ ضربه ای وارد نمی کنند، به منظور زیباسازی و جذاب کردن در مقابل برخی اندیشه های سیاسی و غیراخلاقی درام می توان تغییر داد و این کار به نظر می رسد اگر با رعایت شرایطی همراه باشد، امری ناپسند نخواهد بود.

اکنون یک گام فراتر می نهیم و به این نکته اشاره می کنیم که برخی مسائل که در تاریخ وجود نداشته یا تاریخ نگاران آنها را به هر علتی ثبت نکرده اند، در پناه قوّه عقل و سیر منطقی خطوط تاریخ می توان نشان داد، به گونه ای که هم فیلم روان تر شود و هم به روح تاریخ آسیب وارد نشود، به شرطی که آن واقعه یا حادثه ای که در فیلم یا سریال نشان می دهیم، با مبانی اعتقادی ـ مذهبی ما منافاتی نداشته باشد. افزون بر آن، این نقاط با نظارت قوّه عقل و بررسی همه جانبه آن موضوع تاریخی انجام پذیرد. در قدم سوم، با سیره

عملی پیامبران، امامان معصوم و حتی قدیسین منافاتی نداشته باشد. آخر اینکه فیلم نامه نویس باید آن واقعه خاص را با دیگر وقایع تاریخی مرتبط مقایسه کند و چنانچه مخالفتی با وقایع پیرامون خود نداشت، آنگاه می تواند آن را بازسازی کند. اگر این شرایط فراهم بود، می توان به کار قوه تخیل احترام نهاد و آن را پذیرفت.

ص: ۱۷۰

فصل نهم:مدخلی بر چگونگی و حدّ مجاز تخیل

اگر کل این نوشته، زمینه ای را فراهم ساخته باشد که خواننده نکته سنج را به اهمیت مسئله تحریف تاریخ دینی رهنمون سازد و خطرهای آن را به وی گوشزد کند تا او این دغدغه را بیابد که در این زمینه به تأمل و تحقیق برخیزد، هدف اصلی نگارنده برآورده شده است. از این رو، از همین جا این نوشته به فرجام خویش رسیده است. با این حال، گمان ما این است که به عنوان پردازنده این تحقیق شاید بتوانیم با افزودن تتمه ای به این نوشته، مدخل هایی هرچند خُرد برای خوانندگان ژرف اندیش بگشاییم تا آنها بتوانند با سرنخ های به دست آمده، بیشتر به اندیشه و جست وجو بپردازند و با باریک بینی های خویش آن را تعمیق بخشند تا در پایان، بر اساس اندیشه ای جمعی، به برنامه عملی کاملی برای پرهیز از هرگونه تحریف مخرّب در فیلم ها و سریال های تاریخی ــ مذهبی دست یابند.

در طول این بحث روشن شد که کار فیلم و سریال مذهبی در دو رده فیلم نامه و اجرا دارای اهمیت است که اولی به نویسنده فیلم نامه و کیفیت کار

ص: ۱۷۱

او و دومی به کارگردان و دغدغه ها و کوشش هایش بازمی گردد. ازاین رو، ارتباط تنگاتنگ میان فیلم نامه نویس و کارگردان، شرط اساسی برای توفیق هر چه بیشتر در این کار است. از آنجا که در موارد بسیاری، نویسنده فیلم نامه با کارگردان آن یکی است، خوشبختانه امکان موفقیت و رعایت برنامه پیشنهادی را افزایش می بخشد.

اکنون ببینیم که نویسنده فیلم نامه هنگام نگارش یک فیلم یا سریال تاریخی ـ مذهبی یا کارگردان چنین فیلم هایی هنگام اجرای آن، چه مولّفه هایی را باید مراعات کند تا در عین اینکه فیلم نامه دارای کش و قوس طبیعی است، در ورطه تحریف نیفتد و به روح تاریخ آسیب وارد نشود؟

۱. نویسنده یک فیلم نامه دینی باید به هوش باشد که کار بسیار خطیری بر عهده گرفته است؛ زیرا کار او با دین مردم در ارتباط است؛ یعنی می تواند آموزه هایی را به آنان انتقال دهد که آثاری بنیادین در حیات این دنیا و دنیای دیگر دین داران بر جای بگذارد. این مطلب، چیزی نیست که بتوان به این آسانی از آن گذشت یا آن را نادیده گرفت، بلکه به عکس، حساسیت کار را چند برابر می کند. به هر روی، یک اشتباه در نوشتن و سپس به تصویر کشیدن یک آموزه دینیِ کلامی، اخلاقی، فقهی و مانند اینها گاه ممکن است آثار زیان باری برای جامعه و مردم داشته باشد و فرهنگی نادرست را به غلط میان آنان گسترش دهد. روشن است که این پی آمدهای منفی چیزی نیست که از نظر عرف و شرع، بر نویسنده یا سازنده سهل انگار قابل بخشش باشد. بگذریم از اینکه این فرد اگر خود متعهّد و متدیّن صادقی در دین داری باشد، باید بداند هم از نظر اخلاقی و هم از نظر فقهی و حقوقی مسئولیت بسیار سنگینی نزد خداوند متعال دارد و خداوند اهمال کاری اش را که به انحراف اجتماع می انجامد، به این آسانی نمی بخشاید و آن را با یک گناه فردی

ص: ۱۷۲

نمی توان مقایسه کرد. خداونـد شاید اشـتباهی را که تنها به خود فرد بازمی گردد، به آسانی ببخشاید، ولی بی شک، گناهانی کـه نادیـده گرفتن حق مردم را در پی داشـته باشـند و تنهـا به انجـام دهنـده بـازنگرد، به این آسـانی نبخشـد. حـال برای اینکه نویسندگان این فیلم نامه ها به چنین مشکلاتی دچار نشوند، در نگاشتن فیلم نامه چه باید بکنند؟

پاسـخ این است که هر فیلم نامه دینی، خواه مربوط به تاریـخ دین باشـد، خواه ترویج محتوای آموزه های دین، نیازمند مطالعه، پژوهش و اسـتخراج مسائلی از دین است. چنین کاری نیازمنـد تخصـص است و هر کسـی توان چنین پژوهش و اسـتخراجی را ندارد. تبیین این مطلب به چند مقدمه احتیاج دارد:

الـف) بی شـک، آمـدن هر دین جدیـدی بـا مجمـوعه ای از آمـوزه هـا، احکـام و قـوانین همراه است و بر آن است که شـئون گوناگون حیات باورمندان به خود و چگونگی روابط اجتماعی، اخلاقی، فرهنگی و سلوکی آنان را تنظیم و نظارت کند. آنان که این دین را بـا تمام آموزه هایش پذیرفتنـد، به حکم عقل، خود را نسـبت به اصول، قوانین، تعالیم و تکالیف آن مسـئول می دانند و پیروی از آنها را بر خود فرض می شـمارند؛ زیرا ایشان، دین را برای رسـیدن به سعادت می پذیرند و معتقدند که دین، راه و روشـی عرضه می کند که سـعادت را تضمین کند. از این رو، فیلم نامه نویس دین باور باید محتوای دین را از طریق نامه عملی دین برگیرد تا بتواند بر آن اساس، به درستی به آموزش و اجرای برنامه ها و قوانین دین بپردازد.

ب) معمولاًـ هر دینی از جمله دین اسـلام بـا مجموعه آموزه ها و سـنت هایش در قالب متون زبانی عرضه شـده است؛ یعنی در زمان خود صاحب شریعت، آموزه های او از طریق گفتار شفاهی، فعل و سلوک عملی و

نظایر آنها بیان می شود، ولی حاصل آنچه به نام دین رقم می خورد، به صورت مجموعه ای مکتوب و نوشتاری به دست آیندگان می رسد. این آموزه ها در اسلام شامل نقل وحی (کلام مستقیم خدا) و سنت معصومان: است. بنابراین، دین مداران برای ترسیم نظام نامه دین، چاره ای جز تمسّک و رجوع به تجلّی متنی دین ندارند که بازتابنده آموزه ها و قوانین دین هم در لایه های ظاهری و استظهاری و هم در لایه های باطنی، بر اساس تأویل و تدقیق مضبوط در متون است.

ج) متن فهمی بنا به اقتضای خود، محتاج قواعد و اصول و به طور کلّی روش خاصّی است. اصولی که بیشتر آنها به صورت ارتکازی در آدمیان وجود دارد، مانند اصول و قواعد استظهارات، اطلاق و تقیید، عام و خاص و مفهوم گیری از کلام. از این رو، می توان گفت نیاز به قواعد و اصول فهم گزاره های دینی یک نیاز طبیعی است که بنا به اقتضای متن و نوشتاری بودن کلام وحی دقیقاً از همان وقت پدیدار گشت که وحی نازل شد و کلام وحیانی چه به صورت شفاهی القا شد و چه در قالب مکتوبات و نوشته ها به دست مؤمنان رسید. هر مسلمانی به طور ارتکازی، بسیاری از این قواعد را در فهم کلام خدا و پیامبر به کار می گرفت؛ همان گونه که هر انسانی آنها را برای فهم کلام و نوشته های عادی به کار می بست. این مقدار تنها یک نیاز طبیعی و ارتکازی بود که به خودی خود در فهم متون اعمال می شد. در کنار این سطح از نیاز طبیعی، با دوری از عصر نصوص و زایل شدن بسیاری از قراین حالی و بخشی از قراین مقالی کلام و متون وحی و سنّت از یک سو و افزایش رو به رشد نیازهای جامعه اسلامی و پدید آمدن پرسش ها و مسائل بی سابقه از دیگر سو، ضرورت داشت محققان و دین پژوهان در فهم کتاب خدا و سنّت معصومان:، ژرف کاوی و تأمّل بیشتری کنند و با نگاهی نو و

به مدد عناصر مشترک و مضبوط به سراغ فهم دین و کشف احکام جدید بروند.

چنین رویکردی، ضروری است از آن جهت که جلو انحراف در فهم و به کارگیری قواعد ناصواب در کشف حکم از کتاب و سنّت و به طور کلی روش های غلط و باطل را می گیرد. از این رو، علم اصولِ استنباطِ عام و روش اجتهادی، در کلّیت خویش، روشی فنی است که باید آن را آموخت؛ زیرا در آن، بسیاری از اصول مورد بحث، قواعدی اند که همچون قواعد منطقی، در ارتکازات عقلایی و بشری ریشه دارند. با این حال، علم اصول استنباط و اجتهاد به عنوان یک صناعت و ابزار یا روش در فهم و کشف متون دینی، این قواعد ارتکازی را به تفصیل درآورد و بسیاری از آنها را با تحلیل های عمیق همراه کرد و در مواردی، ناراستی ها و خطاهای رایج در به کارگیری آنها را زدود. همچنین قواعد و اصول جدیدی به این علم افزود که از رده قواعد ارتکازی نیست. بنابر آنچه گفته شد، به کارگیری اجتهاد یا اصول عام برای فهم متون دینی به مثابه روش طبیعی دستگاه فهم و اندیشه بشر، امری ضروری و اجتناب ناپذیر است. (۱)

با روشن شدن این مطلب، دیگر نیازی به توضیح نیست که نویسنده یک فیلم نامه دینی باید در نگاشتن چنین متنی به سراغ اهل خبره، یعنی دین شناسان مجتهد، به معنای دقیق این واژه، برود، و صرف مطالعه چند کتاب دست اول یا دست دوم و برآیندگیری از دیدگاه های مطرح در آنها که از اعمال سلیقه نویسنده نیز به دور نخواهد بود، کفایت نمی کند. نگارنده در صورت بروز خطا در نوشته اش، هرگز نزد خداوند، معذور نیست.

۲. دقیقاً به همه آنچه در بند اول درباره نویسنده فیلم نامه گفته شد، در مقام کارگردانی فیلم نیز توجه شود تا در مقام عمل، اعمال سلیقه کارگردان

۱- مهدی علی پور، اخباری گری به مثابه روش اجتهادی، صص ۱۹۰ و ۱۹۱.

به چنین معضلی نینجامد. ازاین رو، کارگردان در همه موارد، به ویژه موارد مشکوک باید به سراغ دین شناسان مجتهد برود و از آنها استفسار کند تا جواز چنین اجرایی را از آنها بگیرد.

۳. آنچه در بند نخست گفته شد، متضمّن این نکته است که فهم مفاد دین باید روشمند و مضبوط باشد. طبعا نویسنده فیلم نامه و کارگردان این امکان را ندارند که صرفا با رجوع شخصی به منابع دینی، مانند قرآن و حدیث یا کتاب های سیره و تاریخ پیامبر و ائمه و اصحاب آنها حقایق را به درستی و روشمند دریابند و صفحات تاریخ را با امانت در معرض دید همگان بگذارند. روشن است که برای روشمند عمل کردن در فهم دین، خبرگی لازم است و به علومی، مانند منطق، ادبیات عرب، موضوع شناسی، رجال شناسی، حدیث شناسی، علم فهرست و از همه مهم تر، دانش اصول استنباط به مثابه مقدمه نیاز دارد که به احتمال قوی، فیلم نامه نویس یا کارگردان هیچ یک از آنها را نخوانده است و در آنها تخصصی ندارد. بنابراین، توان فهم از دین را نیز آن گونه که باید، ندارد.

۴. همواره حاشیه های ریز و درشت فراوانی در کنار آموزه ها و جریان های اصلی تاریخ دین وجود دارد که گاه به مرور زمان و به دلیل جابه جایی در مکان و تغییر در فرهنگ مسلمانان، این حاشیه ها با راست و دروغ هایی آلوده شده و آن چنان با اصل و مبدأ یک مسئله دینی یا واقعه تاریخی و دینی ممزوج گشته اند که هرگز نمی توان بدون رجوع به کارشناسان مسائل دینی و تاریخی و حتی جامعه شناسان یا فرهنگ شناسان، به طور هم زمان و پیوسته به اصل آن واقعه دست یافت. بگذریم از اینکه حتی در برخی موارد مشاهده می شود که بین دین شناسان و تاریخ نگاران، به طور اعم و دین شناسان و تاریخ نگاران اسلامی به طور خاص، اختلاف نظر وجود

دارد. اینجاست که رجوع خودسرانه و بدون مشورت با کارشناسان گوناگون، زمینه بدفهمی های بسیاری می شود و گاه با به کارگیری قدرت تخیل نابجا، قولی شاذ و نادر ترجیح داده می شود تا آن فیلم یا سریال، مخاطب پسند تر شود. برای مثال، برخی تاریخ نگاران دینی بر این باورند که امام رضا7 به وسیله زهر مسموم نشده یا اصلاً مأمون ایشان را شهید نکرده است. نقل این قول شاذّ و نشان دادن آن، فارغ از اینکه ثبوتاً درست باشد یا نباشد، بدون مشورت با اهل خبره و بدون در نظر گرفتن باورهای عام جامعه دینی، با فرض اینکه آن باور عمومی را مشهور عالمان و خبرگان دینی تأیید کرده باشند، در سریالی تاریخی _ مذهبی آثار منفی جبران ناپذیری در اذهان بینندگان بر جا خواهد گذاشت.

۵. جالب است که کارگردانان و نویسندگان سریال های تاریخی _ مذهبی خیال می کنند شخصیت های منفی یا مثبت سریال های تاریخی _ مذهبی، انسان هایی مکانیکی و از قبل برنامه ریزی شده هستند. به باور اینان، شخصیت های مثبت و یاران باوفای معصومین و قدیسان به گونه ای اند که چون فراز و نشیبی در حیات آنان وجود ندارد، نمی توان آنان را با فراز و نشیب نشان داد و صرفاً می توان مسیر خطی و بدون چالش خاص از زندگی آنان نمایش داد. در نتیجه، تمام سنگینی کار بر دوش شخصیت منفی فیلم گذاشته می شود و تا آنجا که ممکن است و قلم آنان قدرت دارد یا توان اجرایشان می رسد، تمام بدی های موجود در عالم را به این شخصیت ها نسبت می دهند.

در نقد این تفکر که بیشتر بین نویسندگان و کارگردانان چنین آثاری یافت می شود، باید بپذیریم ملاحظه تاریخ خلاف چنین توهمی را نشان می دهد. با بررسی و پژوهش در تاریخ، به افراد خوب و مؤمن زیادی می رسیم که در ابتدا، از مخالفان سرسخت امامان و پیامبران بودند و با پیش

آمدن وقایعی، متنبه و هدایت شده اند. داستان این گونه شخصیت ها در کتاب های تاریخی آن قدر فراوان است که با جست وجوی کوتاه به موارد زیادی از آنها می توان آگاهی یافت. پس این گونه نیست که افراد خوب را در دایره ای از پیش مشخص شده قرار دهیم و اجازه نزدیک شدن به آنها را به خود ندهیم و در جانب مقابل، راه افراط را بپیماییم. انتساب تمام بدی ها به یک شخصیت منفی، در نگاه نخست، چندان اهمیتی ندارد، ولی با دقت بیشتر درخواهیم یافت که روح کلی تاریخ در این بُعد از قضیه نیز تحریف خواهد شد. برای مثال، ظاهراً بر اساس برخی روایات تاریخی، بغض دخترکی به نام قطام به امام علی۷ و وعده های او به ابن ملجم سبب تحریک بیشتر ابن ملجم شد که خود پیش از این سوگند خورده بود حضرت را بکشد. با این حال، در روایتِ فیلم امام علی۷ ساخته داوود میر باقری، کشته شدن علی۷ به طور کامل بر دوش قطام نهاده شد. این کار به خودی خود شاید در اصل شهادت حضرت علی۷ خللی وارد نسازد، ولی در سطح کلان می تواند امکان پیدایش چندین خطای تاریخی و انحراف دینی را به همراه داشته باشد، به ویژه اگر چنین تخیلی برخاسته از روحیه زن ستیزی نویسنده یا سازنده فیلم باشد. بدون شک، این اعمال سلیقه فردی که در لایه های پنهان ذهن نویسنده یا کارگردان فیلم نهفته است و از دید بیننده عام مخفی است، زمینه انتساب بدبینی به خود دین را فراهم می سازد و بینندگان، به ویژه بخش زنان را نسبت به دین خدا و اوصیای الاهی بدگمان می کند، زیرا این القا را در پی دارد که دین اسلام یا پیامبر اکرم۹ و ائمه اطهار: نسبت به زنان بدبین اند و جایگاه زنان را نازل می شمردند. می بینیم که همین نکته کوچک چگونه می تواند نقطه آغاز انحراف تاریخ دینی در مسئله عظیمی چون مسئله زنان باشد که امروزه از مسائل روز دنیا است و موج اندیشه های فمینیستی و ضدّ آن بسیار رواج دارد و هر گونه اظهار

نظر نسنجیده و غیرکارشناسانه به آسانی می تواند آموزه ها و حقیقت دین را زیر سؤال ببرد و به آن ضربه بزند.

۶. ممکن است برخی از نویسندگان به این بهانه که بی وفایی به تاریخ دینی یا وفادار ماندن به آن به تار مویی بسته است، وسواس در این امر را بیهوده بپندارند و شاید نه از سر عافیت طلبی، به تحقیق در ریزه کاری های تاریخ دینی و دقت در استناد آن نپردازند و از این رهگذر، راه هر نوع تخیل و رؤیا بافی را گشوده بدانند. به باور ما، مرز بین واقع نمایی در تاریخ و تخیل باورناپذیر یا به عبارت دیگر، تخیل لجام گسیخته، نه تنها به تار مویی بسته نیست، بلکه با اندکی صبر و حوصله بیشتر در جهت ژرف کاوی در دین و تاریخ دینی می توان تا حدّ بسیار بالا-یی این مشکل را برطرف کرد و زمینه رؤیاپردازی و در نهایت، تحریف تاریخ دینی را از بین برد.

۷. دیده می شود که نویسندگان به صرف ندیدن مسئله ای در کتاب های تاریخی یا کم رنگ بودن مسئله ای در منابع دینی، بدون مشورت با اهل خبره، بر اساس تخیل خود دست به بازآفرینی صحنه هایی می زنند که هرگز با کلیت تاریخ یا کلیت رفتار و منش معصومین و قدیسان مطابقت ندارد. برای مثال، زمینی نشان دادن عیسی۷ در تشکیل خانواده و به دنبال همسر بودن او در فیلم آخرین وسوسه مسیح چنان پررنگ بود که بیننده خاص با اندکی تأمل _ اگر نگوییم بی درنگ _ به نادانی نویسنده پی می برد. نمونه دیگر، فیلم مسافر ری ساخته داوود میرباقری است. واقعیت این است که بیننده در این فیلم جز یک نکته و آن هم هجرت عبدالعظیم حسنی به ری، تنها جسمی سرگردان و روحی بی هدف در کلیت فیلم دیده است.

در چنین مواردی، برخی معتقدند چون اطلاعات تاریخی در دست نیست، نباید فیلمی ساخته شود. در مقابل، افرادی بر این باورند که به تصویر کشیدن چنین اموری هیچ اشکالی ندارد و همین که با روح اسلام منافات

نداشته باشد، کافی است. به طور طبیعی، نویسنده یا در مراحل بعدی، کارگردان به دلیل بی بهره بودن از اطلاعات کافی، خود را مجاز می داند که دامنه تخیل را بسیار فراخ گیرد و حتی به رؤیا گرایش یابد.

درباره چیستی و قلمرو جریان تخیل و سودمندی یا زیان آن دیدگاه های مختلفی مطرح شده است که به طور خلاصه آنها را در اینجا شماره می کنیم:

۱. تخیل در تمام موارد، مفید است و مایه شکل گیری و زیبایی درام و جذب تماشاگر می شود.

۲. تخیل هرگز مفید نیست، بلکه تاریخ را باید دقیقا همان گونه که رخ داده است، روایت کرد.

۳. تخیل در جایی پذیرفته است که تاریخ در آن زمینه بحثی نکرده یا از آن واقعه چیزی به دست ما نرسیده باشد.

به نظر می رسد هیچ یک از این نظریه ها درست نباشد. روشن است که دیدگاه نخست سبب لجام گسیختگی تخیل و گرایش به افسانه پردازی و تحریف تاریخ خواهد شد که هیچ انسان مدافع حقّی به آن رأی مثبت نخواهد داد. نظریه دوم نیز درست نیست؛ زیرا نقل مو به موی تاریخ نه در همه جا، ممکن است و نه در تمام موارد، مطلوب. برای مثال، در کتاب های تاریخی نقل شده است که فلان معصوم در پنجاه سالگی با دختر خلیفه وقت که تنها نُه سال داشت، ازدواج کرد. به یقین، نقل این رویداد در فضای کنونی جامعه، قبل از بسترسازی های لازم و توضیح دادن فضای آن زمان، امری ناپسند و کاری نابخردانه خواهد بود. دیدگاه سوم نیز خالی از اشکال نیست؛ زیرا به صرف اینکه در قضیه ای خاص، مطلبی در تاریخ ذکر نشده یا به دست ما نرسیده است، نمی توان خیال را در مزرعه ذهن به گردش واداشت و با خیال پردازی متمایل به افسانه سرایی، روح اعتقادی و اخلاقی و تربیتی مردم را به انحراف کشاند. متأسفانه نمونه های چنین کاری در سریال های

ایرانی و غیرایرانی، فراوان یافت می شود.

با توجه به موارد مطرح شده از ابتدای تحقیق درباره اینکه چگونه با یک واقعیت تاریخی باید برخورد کرد، به این شکل که آن واقعه به صورت فیلم یا سریال در آید، بدون آنکه سبب تغییر مباحث دینی و تاریخ شود و کجا می توان از قوّه تخیل استفاده کرد و کجا نمی توان، تنها یک خط کش وجود دارد و آن هم رجوع به خود «دین» است. برای کشف دینی بودن یا نبودن به کارگیری تخیل در هر موردی باید به مولفه هایی توجه داشت که برخی از آنها به شرح زیر است:

۱. تفحص کامل در تمامی نظریه های تاریخی و شرح، تحلیل و سنجش آنها؛

۲. در صورت امکان، ترجیح دیدگاه موجّه تر از میان نظریه های ارائه شده و در غیر این صورت، برگزیدن نظریه مشهورتر از بین نظریه های ارائه شده؛

۳. بررسی شرایط مکانی و زمانی رویداد؛

۴. سازگاری رویداد نقل شده با مبانی کلی و ضروری فقهی، کلامی، فلسفی، اخلاقی و تربیتی اسلام؛

۵. در صورت امکان، استفاده از روش اجتهادی برای سنجش رویدادهای منقول و در غیر این صورت، لزوم رجوع به خبرگان برای این کار؛

۶. مخالفت نداشتن تخیل به کار گرفته با اراده الهی و با سیره کلی و ضروری پیامبران و امامان معصوم و قدیسین؛

۷. بررسی هر واقعه تاریخی خاص در کنار دیگر وقایع تاریخی به مثابه یک کلّ به هم پیوسته و منفرد ندیدن هر حادثه.

آنچه گفتیم، تنها مدخلی است برای تحقیق بیشتر درباره بایسته ها و نبایسته های به کارگیری تخیل در نگاشتن و ساختن فیلم ها و سریال های دینی. امید داریم اهل پژوهش و دقت با توجه به این امر مهم، برای دست یابی به یک برنامه کامل و عملی در این موضوع دست از تحقیق

برندارند و این کوشش خُرد فراروی آنها باشد و در این مسیر به آنان یاری رساند.

والسلام علی من اتبع الهدی

ص: ۱۸۲

کتاب نامه

الف) کتاب

 قرآن کریم، ترجمه: الهی قمشه ای.

 نهج البلاغه، ترجمه: محمد دشتی، قم، نشر لقمان، ۱۳۷۹.

۱.آرمر، آلن، فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه: عباس اکبری، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۳.

۲.آوینی، سید مرتضی، آینه جادو، تهران، نشر ساقی، ۱۳۷۹.

۳.آیینه وند، صادق، علم تاریخ در گستره تمدن اسلامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۷۷.

۴.ادواردز، پل، مجموعه مقالات از دایره المعارف فلسفه، ترجمه: بهزاد سالکی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۶۵.

۵.استنفورد، مایکل، فلسفه تاریخ، ترجمه: احمد گل محمدی، تهران، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۶.استیونسن، رالف و ژ.ر دبری، هنر سینما، ترجمه: پرویز دوایی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

۷.افلاطون، جمهور، ترجمه: فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸.

ص: ۱۸۳

۸.ایمانی، سماک، سینما از نگاه اندیشه، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۷.

۹.برت، آل .ال، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.

۱۰.بوبن، کریستین، رفیق اعلی، ترجمه: پیروز سیار، تهران، طرح نو، ۱۳۸۰ .

۱۱.تاج بخش، احمد، تاریخ و تاریخ نگاری، شیراز، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۱۲.جوادی آملی، عبدالله، زن در آیینه جلال و جمال، تنظیم و ویرایش: محمود لطیفی، تهران، نشر فرهنگی رجاء، ۱۳۷۲.

۱۳.____________________، معرفت شناسی در قرآن، قم، اسراء، ۱۳۷۹.

۱۴.حجازی، فخرالدین، نقش پیامبران در تمدن انسان، تهران، انتشارات بعثت، چاپ دوم، ۱۳۵۲.

۱۵.حسینی، سید ابوالقاسم، مبانی هنری قصه های قرآن، قم، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۷۹.

۱۶.حضرتی، حسن، دانش تاریخ و تاریخ نگاری اسلامی، قم، مؤسسه آموزشی عالی باقرالعلوم، ۱۳۸۲.

۱۷.حکیم زاده، فرزانه، شیوه استفاده از متون تاریخی، تهران، دفتر نشر معارف، ۱۳۸۰.

۱۸.حمید، حمید، علم تحولات جامعه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳.

۱۹.دبلیو، اچ. والش، مقدمه ای بر فلسفه تاریخ، تهران، نشر امیر کبیر، ۱۳۶۳.

۲۰.دمیتریک، ادوارد، درباره فیلم نامه نویسی، ترجمه: فریدون خامنه پور، تهران، دفتر پژوهش های فرهنگی، ۱۳۷۳.

۲۱.دورانت، ویلیام جیمز، تاریخ تمدن، ترجمه: احمد آرام، تهران، چاپ سینا، ۱۳۳۱.

ص: ۱۸۴

۲۲.رامین فر، ایرج، طراحی صحنه، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۹.

۲۳.روزنتال، فرانتس، تاریخ تاریخ نگاری در اسلام، ترجمه: اسداللّه آزاد، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۶.

۲۴.زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵.

۲۵.سایمون، استفن، الهامات معنوی در سینما، ترجمه: شاپور عظیمی، تهران، بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸۳.

۲۶.سبحانی، جعفر، فلسفه تاریخ، قم، مؤسسه امام صادق۷، چاپ اول ، ۱۳۸۵.

۲۷.سبکی، عبدالوهاب بن علی بن عبدالکافی، طبقات الشافعیه،]بی جا[، چاپ هجر، ۱۳۷۱.

۲۸.سجاده چی، مهدی، سینما از نگاه اندیشه، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۶.

۲۹.سروش، عبدالکریم، فلسفه تاریخ، تهران، طلوع آزادی، چاپ دوم، ۱۳۵۸.

۳۰.سینگر، لیندا، خلق شخصیت های ماندگار، ترجمه: عباس اکبری، تهران، سروش، ۱۳۸۰.

۳۱.شریعتی، علی، فاطمه، فاطمه است، تهران، چاپخش، ۱۳۷۴.

۳۲.________________ ، تاریخ و ارزش آن در اسلام، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد، ۱۳۵۶.

۳۳.شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ پنجم، ۱۳۷۵.

۳۴.شکوری، ابوالفضل، درآمدی بر تاریخ نگری و تاریخ نگاری مسلمانان، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه، ۱۳۸۰.

۳۵.شیرازی، صدرالدین محمد، حکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، قم، بی تا، ۱۳۷۸.

۳۶.شیون، میشل، نوشتن فیلم نامه، ترجمه: ماندانا بنی اعتماد، تهران، کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، ۱۳۷۶.

۳۷.صدر، سید محمدباقر، سنت های تاریخ در قرآن، تصحیح: سید جمال الدین موسوی اصفهانی، تهران، نشر تفاهم، ۱۳۵۰.

۳۸.صدری، محمد، مفهوم واقعیت در هنر و سینما، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۹.

۳۹.طباطبایی، سید محمدحسین، سنن النبی، ترجمه: محمد هادی فقهی، تهران، کتاب فروشی اسلامی، ۱۳۷۸.

۴۰.عابدی شاهرودی، علی، فضا و زمان در فیزیک و متافیزیک، انتشارات دانشگاه قم، قم، ۱۳۸۰.

۴۱.فرنچ، مارلین، جنگ علیه زنان، ترجمه: توران دخت تمدن، تهران، چاپ علمی، ۱۳۷۳.

۴۲.فی نینگر، آندریاس، اصول کادربندی در عکاسی، ترجمه: نصرالله کسراییان، تهران، نشر ساربان، ۱۳۷۶.

۴۳.کلایو، مارش و گی ارتیز، کاوش در الهیات و سینما، ترجمه: امیر احمدی آریان و دیگران، تهران ، بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۴ .

۴۴.کریمی، حسین، فلسفه تاریخ، تهران، دانشگاه صنعتی شریف، ۱۳۶۱.

۴۵.لوتمن، یوری، نشانه شناسی و زیباشناسی سینما، ترجمه: مسعود اوحدی، تهران، سروش، ۱۳۷۰.

۴۶.محمدی ملایری، محمد، فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی، تهران، نشر توس، ۱۳۷۹.

۴۷.مرادی نسب، حسین، موسی بن عقبه؛ پیش گام در سیره نگاری، قم، نشر نشاط، ۱۳۸۲.

۴۸.مطهری، مرتضی، خدمات متقابل اسلام و ایران، قم، انتشارات جامعه مدرسین، ۱۳۷۰.

۴۹.________________، سیره نبوی، قم، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷۳.

۵۰.معززی نیا، حسین، فیلمفارسی چیست؟، تهران نشر ساقی، ۱۳۷۸.

۵۱.میلز، چارلز رایت، مارکس و مارکسیسم، ترجمه: محمد رفیعی مهرآبادی، تهران، نشر خجسته، ۱۳۸۱.

۵۲.مهرین، مهرداد، دوشیزه انقلابی؛ ژاندارک، تهران، گُردآفرید، ۱۳۵۲.

۵۳.نایت، آرتور، تاریخ سینما، ترجمه: نجف دریابندری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱.

۵۴.نوشتن برای سینما، مجموعه مقالات نویسندگان مختلف درباره فیلم نامه نویسی، تهران، بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸۳.

۵۵.هاشمی، سید محسن، از ذهنیت تا عینیت، تهران، نشر آهوان، ۱۳۷۸.

۵۶.هاشمی، مجتبی، مقدمه ای بر روان شناسی با نگرش علمی و اسلامی، قم، شفق، ۱۳۶۸.

ب) نشریه

۱.علی پور، مهدی، «اخباری گری به مثابه روش اجتهادی»، مجله حوزه و پژوهش، شماره ۲۷ و ۲۸، ۱۳۸۵.

۲.«گفتگو با شهریار بحرانی کارگردان فیلم مریم مقدس»، انتخاب، ۲۰/۵/۱۳۸۰.

۳.«هم خسته هستم هم ذوق زده»، توسعه، ۲۸/۳/۱۳۸۰.

۴.«نگرشی عوامانه به قدیسین»، حوزه و دانشگاه، ۸/۷/۱۳۷۰.

۵.«مسافر ری یک فیلم جاده ای است»، حوزه و دانشگاه، ۱۶/۱۰/۱۳۸۰.

۶.«از امام علی۷ تا مختار، چالش علوی با تشیع صفوی»، دنیای تصویر، شماره ۱۲۰.

۷.«چند نکته خوب و در نهایت شکست برای معصومیت از دست رفته»، دنیای تصویر، شماره ۱۲۲.

۸.«تلاش برای فراخوانی رویای فراموش شده»، رشد آزمون، پیش شماره.

۹.«قحطی اتفاق»، رشد آزمون زبان، شماره ۱۴.

۱۰.«چون بره ای راهی مسلخ»، رشد آزمون، شماره ۲۲.

۱۱.«شخصیت»، رواق اندیشه، شماره ۶.

۱۲.«ولایت عشق از تعریف تا تحریف»، زائر، شماره ۷.

۱۳.«مسافری از ورای زمان»، زن روز، ۸ دی ۸۰.

۱۴.«میرباقری دنبال چیست؟ حضور ین یا سقوط او»، زن روز، شماره ۱۹۰۹.

۱۵.«من بازیگر خوش شانسی هستم»، سروش، شماره ۱۱۱۴.

۱۶.«جذابیت در سینما»، سوره دوره اول، شماره ۴.

۱۷.«آیا رشد سینمای تجاری به سینمای متناسب با عظمت انقلاب اسلامی منتهی خواهد شد»، سوره، دوره دوم، شماره ۲.

۱۸.«سینمای عفیف»، نشریه شما، شماره ۲۷۶.

۱۹.«تنها راه نجات هنر ما روی آوردن به قرآن است»، صبح خانواده، ۱۲/۱۲/۱۳۷۷.

۲۰.«لذت خشونت»، صنعت سینما، شماره ۱۶.

۲۱.«تقدس زدایی از قدرت»، نشریه فیلم، شماره ۲۹۴.

۲۲.«با تصویرگران قصه اصحاب کهف»، کیهان، ۱۶/۱۰/۱۳۷۷.

۲۳.«حضوری بودن محسوسات»، معرفت فلسفی، سال سوم، شماره ۴.

۲۴.«فیلم ما با فطرت تماشاگران سراسر جهان ارتباط برقرار می کند»، ملت، ۲۷/۵/۱۳۸۰.

۲۵.«سینمای دینی»، نقد سینما، شماره ۸.

۲۶.«سینمای دینی»، نیستان، سال اول، شماره ۸.

۲۷.«دوران کودکی»، همشهری، ۲۴/۵/۱۳۸۲.

۲۸.«با نگاه امروزی به سراغ تاریخ می روم»، همشهری، ۲۷/۱۰/۱۳۸۰.

۲۹.«نقدی بر مجموعه روشن تر از خاموشی»، جام جم، ۹/۱۲/۱۳۸۲.

ص: ۱۸۹

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ .ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹




مرکز تحقیقات رایانه‌ای
قائمیه
اصفهان
www
برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹